
PRESENTED TO THE
Shelf No.
4057.10
v. 2.
Public Library of the City of Boston
SICUT PATRIBUS, SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA
CONDITA AD.
1630.
CIVITATIS REGIMINE DONATA AD. 1822.
By Joshua Bates, Esq.
Received

HISTOIRE GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE
ET
DE LA DANSE.
II

Imprimerie de Ducessois, 55, quai des Augustins.

HISTOIRE
GÉNÉRALE
DE
LA MUSIQUE
ET
DE LA DANSE

PAR

J. ADRIEN DE LA FAGE.

... Non omnibus una,
Nec diversa tamen.
OVIDE, *Mét.*, l. II, v. 13.

TOME DEUXIÈME.

ANTIQUITÉ
II

PARIS
AU COMPTOIR DES IMPRIMEURS UNIS,
QUAI MALAQUAIS, 15.

1844

Joshua Bates Esq.
Sept. 15, 1859

HISTOIRE
GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE
ET
DE LA DANSE.

LIVRE III.

MUSIQUE DES ÉGYPTIENS ET DES HÉBREUX.

Ce troisième livre sera divisé en deux sections absolument distinctes. Envisagés autrement les éléments qui composent chacune d'elles pouvaient être agglomérés de manière à former un seul tout : telle avait d'abord été ma pensée. J'avais songé à lier et fondre ensemble l'histoire musicale des Égyptiens et des Hébreux; mais, après mûres réflexions, il m'a semblé plus convenable de me borner à de simples rapprochements. En effet, tout en adoptant sans réserve l'opinion des auteurs juifs et chrétiens, qui pensent que les Hébreux ont dû à l'Égypte toutes leurs connaissances scientifiques, littéraires et artielles [1], il reste toujours vrai que s'étant approprié la musique de leurs oppresseurs, les Israélites marchèrent seuls et n'em-

[1] Voyez la deuxième section de ce livre, art. II.

pruntèrent à peu près rien aux peuples étrangers. Leurs progrès, s'ils en firent, leur appartiennent donc en propre. Les Égyptiens s'étaient arrêtés, eux allaient en avant; ou bien, en supposant égaux et parallèles les progrès des deux peuples depuis la sortie d'Égypte jusqu'à la captivité, certaines applications de l'art, faites par les Hébreux, leur seraient encore particulières, du moins d'après ce que nous savons d'eux et des Égyptiens.

D'un autre côté, le christianisme, c'est-à-dire la religion la plus répandue en Europe étant une dérivation de la religion juive, le peuple israélite offre dans toutes ses institutions un immense intérêt à l'époque moderne; et, sans sortir de l'objet de nos études, nous verrons plus tard que fort probablement certaines formules musicales ont passé du temple ou de la synagogue dans les églises chrétiennes avec les textes sacrés qu'elles accompagnaient.

Tels sont les motifs qui m'ont déterminé à traiter spécialement et isolément de la musique des Hébreux, tout en la laissant rapprochée de sa source et souvent ramenée à celle-ci par différentes remarques t comparaisons.

L'une des deux sections de ce livre sera donc relative à la musique des Égyptiens, l'autre à celle des Hébreux; chacune se subdivisera en autant d'articles qu'il sera nécessaire. J'engage à ne point lire la seconde section avant la première; en d'autres cas, une telle recommandation pourrait sembler un peu simple, mais elle n'est ici aucunement indifférente.

SECTION I.

MUSIQUE DES ÉGYPTIENS.

ARTICLE I.

Observations préliminaires.

Parmi les peuples de l'antiquité qui ont laissé des traces de leur passage sur la scène du monde, il n'en est aucun dont l'empreinte se soit plus fortement imprimée sur le globe, et qui ait laissé de lui de plus durables et de plus imposants souvenirs que celui dont la musique va nous occuper. Possesseur du sol brûlant et fertile qui, sous le nom d'Égypte ou Lybie, est renfermé dans les limites immuables des eaux de la mer, d'une part, et de l'autre, dans les bornes non moins invariables des sables du désert, ce peuple, pendant une série d'années, si longue que le nombre n'en saurait être fixé, même approximativement, ne cessa d'élever des monuments qui étonnent encore l'imagination par la simplicité de la forme, par la sévérité de l'ordonnance, par le gigantesque de l'exécution. Ces monuments, pour la plupart, étaient aussi des livres dont les pages ineffaçables se développaient à l'intérieur et à l'extérieur, profondément sculptées sur le granit ; ils subsistent encore aujourd'hui presque aussi parfaits qu'au moment où ils sortaient des mains de leurs auteurs. C'est là que les Égyptiens écrivaient leurs annales, semblant défier l'éternité de détruire de pareilles archives bien autrement solides que les livres

et registres ordinaires, à une époque où l'admirable découverte de l'imprimerie n'avait pas fourni le moyen si précieux de multiplier immédiatement et indéfiniment les originaux.

Il est malheureux que ces innombrables figures, qui couvrent les parois des monuments, soient pour nous de véritables énigmes dont, à vrai dire, le mot n'est pas encore trouvé, car ceux qui ont traité ces matières n'ont pu jusqu'à ce jour se mettre d'accord entre eux, et il est permis de douter que l'on réussisse encore de longtemps à obtenir une solution pleinement satisfaisante. Si la véritable clef de ces signes nous eût été transmise par des contemporains, nous posséderions sans doute sur les anciens Égyptiens beaucoup de documents qui jetteraient une vive lumière sur certaines époques, sur certains faits entrevus par nous à travers d'épaisses ténèbres sans possibilité d'en distinguer les détails, et souvent même d'en saisir l'aspect général.

Mais si l'on doit regarder, au moins comme fort problématique, l'espoir souvent conçu et non encore abandonné par quelques savants, de parvenir à déchiffrer les hiéroglyphes égyptiens, il est une infinité de points sur lesquels nous pouvons avec assurance interroger les monuments ; ils nous expliqueront sans la moindre obscurité quantité d'usages civils et religieux des anciens habitants de l'Égypte ; par leur moyen nous parviendrons aisément à découvrir les habitudes intérieures, la vie de famille de ces peuples si éloignés de nous ; nous saurons comment ils employaient leurs moments, quels étaient leurs amusements et leurs plaisirs, quelle idée ils se faisaient de tout ce qui nous intéresse encore aujourd'hui ; par eux

nous apprendrons comment ils envisageaient les beaux-arts et particulièrement la musique ; c'est là que nous retrouverons leurs antiques instruments et la manière de s'en servir. Voilà ce que pourra nous faire connaître l'examen attentif des innombrables sculptures qui se voient encore sur les monuments, des peintures non moins nombreuses que renferment les tombeaux, enfin des objets de tout genre dont les fouilles récentes ont amené la découverte, et que le climat d'Égypte, essentiellement conservateur, semble vouloir transmettre d'âge en âge à la plus lointaine postérité.

Ici la simple observation suffit. Pourvu que l'on ait acquis préalablement une idée générale des mœurs et des habitudes de l'antique Égypte, on parvient à expliquer aisément et d'une manière tout à fait satisfaisante la plupart des sujets ; cette explication est même d'autant plus facile, que les artistes égyptiens ou les ordonnateurs des monuments ont en beaucoup de cas préféré la représentation des simples actes de la vie domestique aux faits héroïques et religieux, qui, chez d'autres nations, ont seuls exercé le talent des sculpteurs et des peintres. Malheureusement ces vestiges, d'ailleurs si précieux, manquent à de certains égards de cette exactitude qui ne laisse rien d'obscur dans un esprit judicieux, et il peut nous arriver parfois d'interroger en vain ces respectables débris sur ce qui nous intéresse le plus. Ainsi, pour en citer un seul exemple, tout musicien ne se trouve-t-il pas singulièrement dépaysé lorsqu'il rencontre un instrument bien caractérisé d'ailleurs manquant d'une de ses parties les plus essentielles ; en sorte qu'il devient impossible d'affirmer rien de positif en ce qui le concerne ? Dans d'autres cas, telle partie ne se trouve pas en rap-

port avec telle autre ; une harpe, par exemple, a plus de chevilles qu'elle n'a de cordes ou plus de cordes qu'elle n'a de chevilles : nouvelle source d'incertitude. De telles anomalies autoriseraient assurément à douter de la fidélité de l'exécution des sculptures et peintures égyptiennes, si l'on n'avait d'ailleurs des preuves irrécusables d'une exactitude habituelle. Une autre cause de doute et d'hésitation naît de l'incorrection perpétuelle du dessin dans les compositions ; les artistes égyptiens n'ayant eu aucune idée de la perspective, il en résulte que beaucoup de détails importants pour quiconque s'occupe d'une branche spéciale échappent à l'œil le plus attentif et le plus exercé.

Tels qu'ils sont, cependant, ces monuments de l'antiquité sont bien précieux pour nous, et l'on verra bientôt que sans eux, ce que nous saurions de la musique des anciens Égyptiens se réduirait à fort peu de chose : nous leur devons la connaissance d'un nombre considérable de faits généraux bien constatés ; c'est déjà beaucoup de la posséder, mais il n'est pas impossible que des découvertes nouvelles produisent de nouveaux renseignements, susceptibles de jeter du jour sur certains objets aperçus par nous d'une manière insuffisante.

Il est encore un autre genre de débris d'antiquité d'un bien grand prix à nos yeux ; je veux parler des véritables instruments de musique plus ou moins bien conservés qui sont parvenus jusqu'à nous ; l'inspection et l'examen attentif de pareilles pièces apprend immédiatement et sans effort une infinité de choses intéressantes.

Nous avons donc pour étudier la musique égyptienne, un avantage bien essentiel, qui nous manquera

presque entièrement lorsque nous arriverons à la musique grecque ; nous possédons des monuments de l'art vraiment authentiques, et qui suffisent à former un corps de doctrine inattaquable, au moins pour le fond et les généralités, c'est-à-dire pour ce qu'il y a réellement de plus important.

C'est seulement depuis peu d'années que ces ressources ont été mises à notre disposition ; la connaissance de l'antique Égypte est incontestablement ce qui est resté de plus utile de l'expédition française, entreprise, comme l'on sait, en 1798, sous le régime directorial, et conduite par le général Bonaparte, dont la gloire était alors sans flétrissure.

On sait qu'un ouvrage [1], dans lequel étaient réunis les travaux de la commission scientifique, fut publié aux frais du gouvernement de 1809 à 1826, et réimprimé en 1820 ; il est accompagné de magnifiques planches. Aujourd'hui, l'on a reconnu que plusieurs dessins avaient été pris trop à la hâte ou inconsidérément *restitués ;* la partie des instruments anciens est quelquefois dans ce cas. On n'en doit pas moins une vive reconnaissance à Guillaume-André Villoteau [2], qui dans quatre mémoires [3] fort utiles pour la science a ressemblé beaucoup de renseignements sur la mu-

[1] *Description de l'Égypte*, 8 vol. in-fol. de texte, et 14 vol. de planches in-fol. max., ou 25 vol. in-8.

[2] Sur cet écrivain, voyez le premier *excursus* de ce livre.

[3] *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*, t. VIII, p. 211 de l'édition in-8 ; *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte, et sur les noms que leur donnèrent en leur langue propre les premiers peuples de ce pays*, t. VI, p. 413 ; *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, t. XIV, p. 1 ; *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, t. XIII, p. 221.

sique de l'antique Égypte et sur celle des peuples modernes qui habitent cette contrée. L'auteur y fait preuve de la plus scrupuleuse exactitude dans la description des objets qu'il a pu observer par lui-même et à loisir ; il montre partout une érudition fort étendue et fort variée, ainsi qu'une grande sagacité ; il a de plus l'avantage d'être écrivain correct et élégant ; mais, par malheur, à ces qualités si précieuses se joignent trop souvent les divagations d'un homme épris de ses propres systèmes, et qui, s'abandonnant aux spéculations d'une imagination bizarre, se repaît d'illusions et de rêveries incapables de satisfaire un lecteur indépendant et judicieux. Si Villoteau se fût constamment renfermé dans les règles sévères d'une saine logique, ses travaux auraient obtenu un plus grand retentissement ; il n'eût pas eu la douleur de voir ses recherches si importantes sur l'analogie de la musique avec le langage [1] tomber dans l'oubli presque aussitôt leur mise en lumière, et, au lieu de mourir ignoré de tout le monde dans un village du département d'Indre-et-Loir, il eût fini ses jours avec le glorieux titre de membre de l'Institut de France.

Depuis Villoteau plusieurs archéologues ont parcouru l'Égypte et illustré ses monuments. A leur tête doit être placé Jean-François Champollion, appelé ordinairement Champollion *le Jeune*, pour le distinguer de Jean-Joseph Champollion-*Figeac*, son frère aîné. Savant doué d'un esprit juste et patient, il entreprit aux frais du gouvernement français, en 1826, le voyage de l'Égypte, et en rapporta une infinité de dessins et de

[1] *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage, pour servir d'introduction à l'étude des principes naturels de cet art.* Paris, 1807. 2 vol. gr. in-8.

notes de toute espèce, qu'une mort prématurée l'empêcha de mettre lui-même en ordre : son ouvrage formera, quand il sera terminé, une collection aussi précieuse que magnifique [1], et sera toujours consulté et cité par tous ceux qui auront à s'occuper de l'Égypte, quelle que soit la branche qu'ils cultivent.

Tandis que le gouvernement français facilitait à Champollion les moyens d'explorer l'Égypte, le grand-duc de Toscane accordait la même faveur au professeur Hippolyte Rosellini; les deux savants voyagèrent ensemble, et avaient résolu de mettre en commun le résultat de leurs recherches; la mort ayant frappé le premier, Rosellini publia séparément son travail, dont les deux tiers ont paru [2]. Le troisième volume des *Monuments civils* contient des choses fort utiles sur la musique et particulièrement sur les instruments; plusieurs dessins de monuments inédits ou mal connus fournissent des faits très-importants, et le texte ne reste pas au-dessous de cet intérêt en ce qui concerne l'illustration de si riches et si curieux débris. On a souvent et utilement profité des savantes élucubrations de Rosellini.

Mais les travaux qui me semblent offrir le plus d'intérêt relativement à l'archéologie musicale de l'Égypte sont assurément ceux que Wilkinson a publiés à Lon-

[1] *Monuments de l'Égypte et de la Nubie, d'après les dessins exécutés sur les lieux sous la direction de M.* Champollion *le jeune, et les descriptions autographes qu'il en a laissées.* 4 vol. gr. in-fol. renfermant 400 planches en partie coloriées.

[2] *I monumenti dell' Egitto e della Nubia, disegnati dalla spedizione scientifico-letteraria Toscana in Egitto : distribuiti in ordine di materie, interpretati ed illustrati dal dottore* Ippolito Rosellini. Parte prima *Monumenti storici*, parte seconda *Monumenti civili;* chaque partie 3 vol. in-8 de texte et 1 vol. in-fol. de planches. La troisième partie doit contenir les monuments religieux.

dres en 1837 [1] et 1841 [2]. Venu plus tard que les précédents, il a profité de leurs travaux en les éclairant de nouvelles recherches ; on voit que dans ses voyages il n'a rien négligé de ce qui pouvait porter quelque lumière sur les points obscurs : il a tout examiné, tout rapproché, tout comparé ; chacun des musées connus a été visité par lui, et souvent il a complété ses propres observations faites sur les lieux même, en voyant telle pièce antique conservée dans les collections publiques ou particulières ; rien n'échappe aux recherches de ce laborieux archéologue, dont l'ouvrage édité avec le plus grand soin et orné d'un nombre infini de figures gravées sur bois et insérées dans le texte même, présente le répertoire d'antiquités le plus commode à consulter et le plus complet. Il m'a été particulièrement d'une extrême utilité pour ce qui concerne les danses et exercices gymnastiques des Égyptiens. Peut-être serait-on fondé à désirer que l'auteur des *Manners and customs* ait mis un peu plus d'ordre dans certaines parties de son ouvrage, et qu'il ait mieux fondu les innombrables notes qu'il avait à sa disposition ; mais je n'entends faire ici qu'une bien légère critique. Même à l'égard de l'ordonnance des matières et des convenances du style, on serait trop heureux de toujours rencontrer

[1] *Manners and customs of the ancient Egyptians including their private life, governement, laws, arts, manufactures, religion and early history; derived from a comparison of the paintings, sculptures, and monuments still existing, with the account of ancient authors. Illustrated by drawings of those subjects.* By J. G. WILKINSON, F. R. S. M. R. S. L, etc., author of *A general view of Egypt, and topography of Thebes*, etc. Three volumes. London, 1837, in-8°.

[2] *A second series of the manners and customs of the ancient Egyptians, including their religion, agriculture, etc. Derived from a comparison of the paintings, sculptures, and monuments still existing, with accounts of ancient authors.* By Sir J. GARDNER WILKINSON. Two volumes and a volume of plates. London, 1841.

en archéologie des livres écrits comme celui de Wilkinson, dont le fond est d'ailleurs si riche, et dans la lecture duquel on recueille une instruction si abondante.

Divers autres voyages et livres relatifs à l'Égypte ont été mis par moi à contribution; j'ai pu y glaner çà et là quelques renseignements utiles.

Telle a été la première sorte des éléments qui ont concouru à la composition de la première section du troisième livre de l'*Histoire de la Musique*.

Le reste m'a été fourni par les auteurs anciens, qui ont parlé accidentellement de la musique égyptienne. Hérodote, Platon, Diodore de Sicile, Plutarque, Strabon, Clément d'Alexandrie sont les principaux qui aient écrit quelques lignes sur cette matière. Aucun d'eux, au reste, n'a exposé ce qu'il nous eût été le plus utile de savoir; c'est-à-dire le système musical de l'Égypte, sur lequel nous n'avons absolument aucun moyen de nous éclairer. Tout ce qu'ils nous apprennent consiste habituellement en phrases détachées, concernant quelque usage particulier souvent de peu d'importance; dans d'autres cas, au contraire, ils s'expriment d'une manière si générale, qu'après avoir longtemps réfléchi, on s'aperçoit en somme que de leurs paroles, il ne reste dans l'esprit rien de net, de clair, de positif. C'est pourtant avec de tels matériaux qu'il m'a fallu péniblement reconstruire une sorte d'édifice musical, et je sens trop que ses bases, loin de reposer sur les blocs de granit que l'on rencontre dans le pays, pourraient bien avoir été témérairement construites sur les sables mouvants du désert : néanmoins, comme je ne hasarde jamais rien de mon chef sans le présenter sous la forme de simple conjecture, il me semble que, pour ébranler les faits que je ras-

semble et que je m'efforce de mettre en harmonie, il faudrait ruiner d'abord tous les témoignages respectables auxquels je me refère, et pourrait-on en agir de la sorte sans être taxé de présomption et de témérité ?

Il me reste à dire dans quel ordre j'ai cru devoir ranger les matériaux que j'avais à ma disposition.

Les considérations préliminaires qui se lisent en ce moment formant un premier article, j'ai recueilli dans un second tous les renseignements que nous possédons sur la musique égyptienne, considérée dans son origine et ses développements. Après avoir exposé les opinions accréditées parmi les anciens sur l'invention de l'art musical en Égypte, je montre cet art s'unissant et s'identifiant avec les cérémonies du culte; puis, s'introduisant, soit dans les fêtes publiques, soit dans les habitudes de la vie privée. J'examine ensuite quel était l'état social des musiciens en Égypte, et de quelle estime jouissait l'art lui-même en ces antiques régions; ces questions m'amènent à discuter plusieurs textes anciens, qui jusqu'à présent avaient paru se contredire entre eux, et dont le parfait accord se reconnaît après un examen plus approfondi.

Un troisième article a pour objet les instruments de musique et ce que l'on peut raisonnablement conjecturer relativement à leur emploi. Ici, les documents abondent, puisque de nombreux dessins, pris sur les lieux mêmes et reproduits dans les planches de cet ouvrage, offrent une série d'instruments qu'il est permis de regarder comme à peu près complète, et sur lesquels nous avons tout droit de parler, du moins quant à leur forme extérieure et à la manière de s'en servir.

Comme nous n'avons rien sur le système musical de

l'antique Égypte, j'expose dans l'article quatrième ce que l'on sait du système des Kophtes descendants bien dégénérés des anciens Égyptiens. Je n'ignore pas que l'on peut objecter que la musique de ces peuples paraît être une dérivation du système grec, importé en Égypte sous les successeurs d'Alexandre, et que m'occupant, à propos des Égyptiens, de la musique des Kophtes, j'aurais dû par la même raison traiter de la musique d'autres peuples modernes, qui semblent avoir puisé leurs connaissances musicales en Égypte, sous la période romaine, de celle des Éthyopiens, par exemple, et même de celle des Arabes. Ces motifs ne m'ont pas paru suffisants pour retarder l'insertion de ce qui concerne les Kophtes : leur descendance bien prouvée, et, sous un certain point de vue, le caractère même de leur musique m'ont semblé démontrer assez d'affinité avec l'antiquité égyptienne, pour me décider à ne point différer d'en parler ici, en le faisant d'ailleurs assez succinctement.

Vient ensuite un cinquième article, consacré aux danses et exercices gymnastiques des Égyptiens; le sixième et dernier offre des réflexions générales dans lesquelles les principaux faits sont rappelés et rapprochés, et les opinions éparses dans les articles précédents rassemblées et résumées; la somme d'instruction à recueillir dans la première section se trouve ainsi resserrée en quelques pages.

ARTICLE II.

De la musique égyptienne en général.

L'histoire de la musique des Égyptiens a pour nous un attrait que n'a point offert celle des Chinois et des Indiens, telle du moins qu'il nous est permis de la connaître, telle que nous l'avons étudiée dans les livres précédents ; en effet, l'Égypte est vraiment pour nous le point de départ de la civilisation, le lieu où est fixé le premier anneau de la grande chaîne de l'intelligence humaine. Tout le monde convient que dans l'antiquité l'Égypte a été le foyer de toute science, la source de toute doctrine. En supposant, ce qui, à mon avis, est loin d'être prouvé, que les progrès de l'esprit humain aient été antérieurs en Chine et dans l'Inde, assurément ce n'est pas de là qu'est parti le mouvement intellectuel qui s'est étendu plus tard sur une partie du globe, les habitants de ces deux contrées n'ayant jamais été colonisateurs. Les Chinois, comme l'on sait, n'ont laissé de toute antiquité pénétrer les étrangers dans leur pays qu'en prenant toutes les précautions possibles pour les empêcher d'en sortir ; quant aux Indiens, ils ont à la vérité accueilli les étrangers ; mais l'on a peu voyagé chez eux, et, d'ailleurs, les sciences et les arts tels qu'ils doivent être réellement étudiés, n'auraient tiré qu'un fort médiocre profit d'une plus commune fréquentation : on a vu que le mysticisme brahmique enveloppait chaque chose de nuages, et en rendait ainsi la forme et la nature insaisissables pour le vulgaire et fort souvent incompréhensibles pour les initiés. Les conséquences que l'on a voulu tirer dans ces derniers temps de certaines res-

semblances du sanscrit avec les langues modernes, sont, je crois, de peu de valeur, et n'en ont assurément aucune par rapport à l'objet qui nous occupe. A de certains égards, il en était bien de même en Égypte; mais, quoique les prêtres de ce pays fussent très-mystérieux et peu communicatifs [1], il paraît que les classes qui dépendaient d'eux montrant plus de sagacité et d'activité, les initiations furent plus nombreuses et plus fréquentes; les prêtres ne tardèrent pas à être rejoints et même dépassés par ceux auxquels ils avaient dans le principe ouvert les portes du temple de la science, et il est certain qu'au moment de la conquête du pays par les Grecs, les vainqueurs n'eurent guère de leçons à recevoir des vaincus. Dans l'origine, ils s'étaient à la vérité abreuvés aux sources égyptiennes; mais, en transplantant chez eux tout ce qui pouvait convenir au climat qu'ils habitaient, ils avaient imprimé à chaque chose un nouveau caractère de liberté et par conséquent de progrès; et ces heureuses importations n'avaient cessé de prospérer entre des mains si habiles et si ingénieuses pour l'exploitation des produits intellectuels.

Toutefois, les Grecs, devenus plus tard et en toute matière les véritables précepteurs du genre humain, ne durent jamais oublier que de l'Égypte ils avaient reçu les éléments des sciences et des arts, si heureusement, si rapidement développés chez eux. De qui les premiers Égyptiens tenaient-ils ces connaissances, fruit précieux d'une civilisation déjà fort avancée? Les écrivains qui ne sont jamais embarrassés, le père Kircher [2],

[1] STRABON. *Géographie*, l. XVII, p. 806.
[2] KIRCHER. *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta.* Roma, 1650, t. I, p. 44.

par exemple, affirment, sans la moindre hésitation, qu'après le déluge universel, la musique fut enseignée aux Égyptiens par Cham et par Mesraïm, fils et petits-fils de Noé.

Selon le même auteur, cet art fit en Égypte de rapides progrès, et le nom qu'il porte encore aujourd'hui fut tiré du mot égyptien ou chaldéen *moys*, qui signifie *eau*. Le mot grec *mousicê* se serait ainsi formé de la syllabe *mous* et du mot *échos*, terme qui désigne le *son*. Pour expliquer cette étymologie, on a dit que l'idée d'assembler les sons était née de l'audition du murmure des eaux. Divers auteurs [1] ont adopté cette opinion; Varron la regardait comme plausible [2], Boccace l'admettait sans difficulté [3], et Zarlino n'était pas éloigné de la partager [4]. A mon avis, elle ne mérite pas même une réfutation. D'autres auteurs, en apparence plus raisonnables, ont soutenu que la musique avait tiré son nom et son origine de la quantité de roseaux et de papyracées qui, croissant dans les marais formés par les inondations du Nil, naissent par conséquent au milieu des *eaux*, et servent à fabriquer des instruments à vent [5]. Ces deux hypothèses sont sagement rejetées par Martini [6]; cet auteur ne peut comprendre l'analogie prétendue de la musique et du bruit des eaux; il observe ensuite, avec raison, que la seconde supposition aurait trait à la musique instrumentale, et non à la musique en général; il remarque

[1] Reisch. *Margarita philosophica*, lib. V. *Tractatus primus de musica*, cap. III. — Vanneo. *Recanetum de musica aurea*, lib. I, cap. 2, p. 3. — Cerone. *El melopeo y maestro*, l. II. cap. 16, etc.

[2] Varron. Cité par Zarlino. V. la note 4, ci-dessous.

[3] Boccaccio. *Genealogia degli Dei*, lib. X.

[4] Zarlino. *Istitutioni harmoniche*, éd. de Venise, 1573, p. 25.

[5] Kircher. *Musurgia universalis*, t. I, p. 44.

[6] Martini. *Storia della musica*, t. II, p. 5.

enfin qu'en cette occasion les roseaux sont un corps passif, l'air étant l'agent véritable et unique qui les fait résonner.

Quoi qu'il en soit, l'opinion la plus répandue dans l'antiquité attribuait à Hermès, conseiller et secrétaire d'Osiris, l'invention ou l'introduction de la musique en Égypte. Ce dieu, lors de son passage sur la terre, fixa, dit-on, et précisa les articulations du langage, en établissant la division des lettres en voyelles, consonnes et muettes [1], donna des noms à divers objets qui n'en avaient point avant lui, apprit à tracer des caractères, observa le cours des astres, et institua le culte et les sacrifices [2]. Mais ce qu'il nous importe le plus de savoir, c'est qu'il enseigna aux hommes la musique [3], ou, selon l'expression de Diodore, l'*eurythmie*, c'est-à-dire la cadence vocale; et la pose convenable du corps, c'est-à-dire la danse [4]. Hermès fut aussi l'inventeur de la lyre, et, pour imiter les divisions de l'année, il la monta de trois cordes, attribuant à chacune d'elles un ton différent, savoir : l'un grave, en rapport avec l'hiver; l'autre, aigu, répondant à l'été, et le troisième, moyen, correspondant au printemps [5]; on voit que, dans les idées égyptiennes, la musique fut, dès son origine, mise en contact avec l'astronomie.

[1] PLATON. *Philebe*, t. II, p. 18. Éd. de Henri Etienne. « Πρῶτος τὰ φωνήεντα ἐν τῷ ἀπείρῳ κατενόησεν, οὐχ ἓν ὄντα, ἀλλὰ πλείω· καὶ πάλιν ἕτερα, φωνῆς μὲν οὔ, φθόγγου δὲ μετέχοντά τινος· ἀριθμὸν δέ τινα καὶ τούτων εἰσι· τρίτον δὲ εἶδος γραμμάτων διέστησας, τὰ νῦν λεγόμενα ἄφωνα ἡμῖν. »

[2] DIODORE. *Bibliothèque historique*, l. I, ch. 16, t. I, p. 19, éd. de Wesseling : Amsterdam, 1746.

[3] PLUTARQUE, *sur Isis et Osiris*, ch. III, t. III, p. 430. « Ἑρμῆν δὲ γραμματικῆς καὶ μουσικῆς εὑρετὴν νομίζοντες. »

[4] DIODORE. *Bibliothèque historique*, l. I, chap. 16, t. I, p. 20. « Τῆς εὐρυθμίας καὶ τῆς περὶ τὸ σῶμα πρεπούσης ἐπλασέως ἐπιμεληθῆναι. »

[5] DIODORE. *Bibliothèque historique*, l. I, ch. IX.

Voici, selon plusieurs mythographes, quelles furent les circonstances de cette découverte : le Nil étant sorti de son lit, et l'Égypte tout entière ayant été inondée, quand le fleuve se retira pour reprendre de nouveau son cours ordinaire, il laissa sur la terre quantité d'animaux parmi lesquels se trouvait une tortue; sa chair avait été entièrement consumée, mais à la caparace étaient demeurés des cartilages tendus comme des cordes d'un côté à l'autre; Mercure les ayant fait résonner, construisit par imitation une lyre qu'il donna depuis à Orphée ou à Linus; selon d'autres, ce fut Apollon, qui la reçut de lui [1]. Certains auteurs, tout en attribuant l'invention de la lyre à l'Hermès ou Mercure égyptien, n'entrent point dans ces détails, et se bornent à dire qu'il se servit, pour monter l'instrument, des nerfs de Typhon [2], qui, comme on le sait, était le génie de tout mal moral ou physique. On peut trouver là une idée emblématique, et croire que les auteurs de cette légende de Typhon ont voulu indiquer que les plus belles et les meilleures choses pouvaient, dans certaines circonstances, être le produit de ce qui existe de plus hideux et de plus mauvais; peut-être a-t-on voulu indiquer simplement la *consonnance* et l'harmonie établie dans la nature, où tout était *disson-*

[1] SERVIUS. *Sur* Virgile, *Georgiques*, IV, 464.— GERMANICUS CÆSAR. Commentarium in *Arati phœnomena*, t. II, p. 66. *Poetæ minores*, éd. Le Maire. — EGIO de Spolete (Ægius spoletinus), dans ses annotations sur Apollodore, dont il a publié la première édition sous ce titre : APOLLODORI *Atheniensis Bibliotheces, sive de Deorùm origine tam græcè quàm latinè luculentis pariter ac doctis annotationibus illustrati et nunc primum in lucem editi libri tres.* Romæ, 1555, in-8 parvo, note sur la page 113. Apollodore lui-même ne dit rien de pareil, et c'est à tort que divers auteurs, entre autres Lichtenthal (*Dizionario et bibliografia della musica*, art. *Lira*, t. II, p. 13), lui attribuent l'opinion exposée dans le texte.

[2] PLUTARQUE. *Isis et Osiris*, ch. LV, p. 456.

nant sous l'influence de Typhon. Enfin, l'on a aussi découvert un emblème astronomique dans la lyre née de la caparace d'une tortue; on a cru reconnaître, dans les anciens zodiaques, une constellation de la tortue qui étant paranatellon de la lyre, allait se perdre sous l'horizon quand la lyre se levait [1].

L'exposition qui vient d'être faite de la découverte d'Hermès ne regarderait que la musique instrumentale, si les auteurs anciens, et particulièrement Diodore n'avaient, comme on vient de le voir, attribué aussi à ce dieu l'invention de la mélodie proprement dite, et celle d'un langage plus exact et plus complet. Mais une opinion toute moderne [2] a pour objet de prouver que la lyre du Mercure égyptien a été le type mélodique de la musique de tous les peuples; cette opinion, fort ingénieuse et fort ingénieusement développée, étant purement hypothétique, je ne la discuterai point ici [3]; il suffira de demander quel serait un type *mélodique* composé des intervalles formés par une note fondamentale surmontée de sa quarte et de sa septième, sur un instrument à cordes libres. N'est-il pas plus simple, et à tous égards plus sûr de chercher le vrai type mélodique dans la nature même de notre propre organisation?

Ce fut encore Hermès qui apprit aux Égyptiens la lutte, la danse et l'art du geste; autrement de la grâce

[1] JOLLOIS et DEVILLIERS, *Recherches sur les bas-reliefs astronomiques des Égyptiens*, dans la *Description de l'Égypte*, t. VIII, p. 431 de l'éd. in-8.

[2] LE COMTE. *Discours prononcé au congrès historique européen, tenu à l'hôtel de ville de Paris, à la séance du 14 octobre 1835, sur cette question :* Etablir la différence de la musique des Celtes et de celle des Grecs, et celle du chant ambroisien et mosarabique avec le chant grégorien, et celle du chant grégorien avec la musique du moyen âge. In-8.

[3] Voyez le second *excursus* de ce livre.

et de la convenance dans les mouvements du corps [1]. Les archéologues ne sont pas d'accord sur la question de savoir si dans tout ce qui vient d'être exposé, il est question de l'Hermès céleste, trimégiste ou trois fois très-grand, ou bien de l'Hermès thouth, ou deux fois très-grand [2], ce qui, du reste, est pour nous assez indifférent.

Hermès n'est pas le seul que l'on ait donné en Égypte comme inventeur de la musique; l'honneur en a été attribué par quelques auteurs [3] à Manéros, fils du plus ancien roi de l'Égypte, sur lequel nous aurons bientôt à revenir. L'invention de cet art ou plutôt peut-être sa propagation pourrait encore être attribuée à Osiris lui-même, ou, d'après une autre opinion, à son frère Aroueris. L'un de ces dieux-héros aurait en effet parcouru la terre, et le but de son expédition toute pacifique eût été d'enseigner aux hommes la culture des grains et celle de la vigne, dont le fruit, converti en une douce et agréable liqueur, aurait amené l'invention du chant et de la danse [4] : il aurait appris aux humains à révérer la divinité; en un mot, il aurait porté en tous lieux la civilisation et le bonheur; sa bienveillante et magnifique entreprise se serait accomplie sans jamais recourir à la force des armes, « mais attirant et gagnant la plupart des peuples par douces persuasions et remontrances cachées en chansons et en toute sorte de musique [5]. » Aussi était-il partout ac-

[1] Diodore. *Bibliothèque historique*, l. I, ch. 16.

[2] Champollion. *Panthéon égyptien*. — Miot. Note de sa traduction de *Diodore*, t. 1, p. 344.

[3] Dans Plutarque, *sur Is. et Os.*, ch. XVII, p. 437. « Μανέρωτα πρῶτον εὑρεῖν μουσικὴν ἱστοροῦσιν. »

[4] Tibulle. *Élégies*, liv. I, et VIII, v. 37.

[5] Plutarque. *Is. et Os.*, trad. d'Amiot, ch. XIII, p. 435. « Ἐλάχιστα μὲν

cueilli comme une divinité bienfaisante. Ami de la joie, il se plaisait singulièrement aux chœurs de musique et de danse. Une troupe nombreuse de musiciens l'entourait sans cesse, et, plus près de lui, l'on distinguait neuf jeunes beautés habiles en diverses sciences, et particulièrement dans l'art du chant ; elles accompagnaient l'aimable héros, l'artiste civilisateur : elles furent depuis les neuf muses si célèbres dans la Grèce. Cette troupe n'apportait avec elle que joie et félicité, elle allait sans cesse se grossissant, car le chef admettait dans son sein tout ce qui pouvait aider à ses nobles projets et accroître son heureuse influence. Ainsi, dans le temps qu'Osiris ou Aroueris se trouvait en Éthyopie, on lui présenta, dit-on, une race de satyres, dont les danses, les jeux et les chansons convenaient merveilleusement pour égayer les instants consacrés au repos [1] ; il les reçut immédiatement à sa suite, et, dès lors, ils ne le quittèrent plus. On a déjà compris qu'ici Osiris ou Aroueris, auquel appartiendrait aussi l'invention de divers instruments, notamment de la trompette [2], est à la fois l'Apollon, le Bacchus et l'Orphée de la Grèce.

La date, assignée le plus communément à ces faits, date assurément fort contestable, et qui, en tout cas, ne pourrait être qu'approximative, est l'année 6333 avant l'ère vulgaire [3].

D'autres auteurs les ont crus beaucoup plus récents,

ὅπλων δεηθέντα, πειθοῖ δὲ τοὺς πλείστους καὶ λόγῳ μετ' ᾠδῆς πάσης καὶ μουσικῆς θελγομένους προσαγόμενον »

[1] **Diodore.** *Bib. hist.*, l. I, ch. 18.

[2] **Eustathe.** *Sur Homère, Iliade*, dans **Bartholin**, *De tibiis veterum*, lib. III, c. VII, p. 222.

[3] **Buret de Longchamps.** *Fastes universels*, ou *Tableaux historiques, chronologiques et géographiques*, etc., p. 14.

et parmi les opinions émises à ce sujet, il en est une fort singulière concernant Osiris ; elle consiste à supposer que cet antique personnage avait été instruit dans la musique, par le patriarche Joseph, qui dans cette hypothèse ne serait lui-même autre chose que l'Hermès trimégiste révéré en Égypte de toute antiquité[1].

Les Égyptiens attribuant comme on vient de le voir l'invention de la musique aux dieux les plus respectés, il pourra paraître assez étonnant qu'il ne leur soit pas arrivé plus souvent de placer des instruments et emblèmes musicaux dans les mains de ces divers personnages, lorsqu'ils les représentaient sur les murs extérieurs ou intérieurs de leurs temples. On voit, dit-on[2], sur la frise du temple de Denderah (autrefois Tentyris), dans la haute Égypte, une procession en l'honneur d'Athor, où sont représentées deux déesses, dont l'une joue de la harpe, l'autre du tambour basque ; ce même instrument, dit-on encore, se trouve dans les mains d'une divinité à Hermonthis[3] : mais, il est permis d'élever quelques doutes sur la qualité de déesses attribuée à ces figures. On trouve encore sur l'une des colonnes du pronaos, dans le temple de Dakkeh, en Nubie, une statue représentant une divinité, que l'on croit être le dieu Phtah[4] : sur la colonne opposée est un autre personnage tenant à la main une espèce de sistre[5]. Je ne pense pas que de l'existence de ce monument, on puisse conclure que les Égyptiens avaient

[1] Buenting. *Oratio de musica continens duplicem catalogum musicorum ecclesiasticorum et profanorum.* Magdebourg, 1596, in-4, cité par Forkel, *Allgemeine litteratur der Musik*, p. 200.

[2] Wilkinson. *Manners of customs of the Egyptians*, etc., t. II, p. 316.

[3] Wilkinson, p. 317.

[4] Rosellini. *I monumenti dell' Egitto e della Nubia*, t. III, p. 17.

[5] Voy. plus loin, art. III, § 11. — Voyez aussi le sixième *excursus*.

l'habitude de placer des instruments dans les mains des divinités : la preuve que l'on en tirerait serait à mon avis fort insuffisante, car le temple dont il est ici question est d'une époque moderne, n'ayant été construit qu'au temps des Ptolémées et terminé sous les empereurs romains. D'ailleurs, il y aurait bien loin d'une ou deux anciennes statues à ces nombreuses divinités grecques, telles que Apollon, Orphée, les Muses, etc., qui se montrent à chaque instant accompagnées des attributs de l'art auquel elles président.

Toutefois, autant du moins qu'on en peut juger par les monuments et par ce qu'ont dit à ce sujet les auteurs anciens, la musique chez les Égyptiens faisait partie essentielle et intégrante du culte, et très-certainement s'y joignait en une foule d'occasions.

Le peuple était convoqué aux sacrifices et cérémonies religieuses, soit par l'instrument appelé *knoué*, dont on faisait remonter l'invention jusqu'à Osiris [1], soit par le son des flûtes de lotos [2], appelées en conséquence flûtes sacrées [3]; soit enfin par un instrument en forme de corne [4], qui pourrait bien être le même que le knoué.

Les prêtres, portant les emblèmes sacrés, marchaient au son de la flûte [5].

Dans une fête célébrée avec un grand concours de peuple en l'honneur de Diane, autrement Pasht ou Bubastis, les Égyptiens se rendaient à Bubaste, par

[1] Eustathe. *Sur Homère, Iliade*, chant XIV. — Sur le *knoué*. Voyez plus loin art. III, § 8.

[2] Euripide. *Bacchantes*, v. 160.

[3] Synesius. *De Providentia*, l. I, v. 66. — Claudianus *De IV consulatu Honorii*, v. 576.

[4] Apulée. *Métamorphoses*, l. VIII, p. 250.

[5] Apulée. *Métamorphoses*, l. XI, p. 650.

eau : les barques étaient confusément remplies d'hommes et de femmes; plusieurs de celles-ci faisaient résonner les crotales ou cymbales, et parmi les hommes, il y avait toujours un flûtiste; le reste de la troupe battait des mains et remplissait l'air de chants, qui se prolongeaient tout le temps de la navigation. Peut-être était-ce en ce cas que se chantaient les airs ou modes *phariens* [1]. De temps à autre, on débarquait pour former des danses sur les rives du fleuve [2], et de nos jours encore, on reconnaît des traces de cette fête dans l'Égypte moderne [3].

La plupart des autres divinités égyptiennes admettaient aussi la musique instrumentale dans les cérémonies du culte, et nous verrons bientôt en quoi consistait alors la musique vocale : les instruments employés de préférence semblent avoir été les diverses sortes de harpes et la flûte [4]; toutefois, la lyre, la flûte-double, la guitare et même le tambour basque étaient également admis. On voit dans une pièce antique conservée au musée de Leyde [5], et que l'on trouvera planche XV, figure 1, un libanophore, qui offre de l'encens, tandis que deux flûtistes, un harpiste et un guitariste exécutent une symphonie. Le culte d'Isis ou Cybèle était surtout caractérisé par l'emploi de plusieurs espèces de flûtes [6] et du tambour basque [7], qui jouait aussi un rôle essentiel dans le culte de Bacchus-Osiris [8].

[1] Voy. Claudien. *De IV consulatu Honorii*, v. 575.

[2] Herodote, livre II, Euterpe, ch. 60.

[3] Wilkinson, *Manners and customs*, etc., t. II, p. 327.

[4] Strabon. *Géographie*, l. XVII, p. 814.

[5] Wilkinson. *Manners and customs*, etc., fig. n° 229.

[6] Apulée. *Métamorphoses*, liv. XI, p. 677, t. II.

[7] Euripide. *Bacchantes*, v. 124. — Aristophanes, *Guêpes*, acte V, v. 118. *Orphiques*, v. 1.

[8] Euripide. *Bacchantes*, v. 147. *Cyclope*, v. 65.— Ovide. *Métamorphoses*.

Telle était même l'importance de ce dernier instrument par rapport au culte, que dans les initiations il était spécialement mentionné, ainsi que les cymbales, comme on le reconnaît par les paroles prononcées par le néophyte avant d'être introduit dans une partie intérieure du temple : « J'ai, disait-il, mangé du tambour, bu de la cymbale, j'ai connu les mystères [1]. »

Il est à remarquer que la trompette, instrument militaire, et les céphalophones [2], instrument de danse, étaient toujours exclus des processions, même de celles dont les corps militaires faisaient partie [3]. Pollux, cependant, prétend [4] que la trompette s'employait à la fête de Diane, dont il vient d'être parlé : peut-être ce lexicographe a-t-il voulu désigner en cette occasion le knoué, instrument de convocation. Il est fort vraisemblable qu'on se servait de la flûte dans les cérémonies du temple d'Amon ; car, parmi les figures qui s'y trouvent représentées, on reconnaît [5] cet instrument dans les mains d'un musicien, qui paraît attendre que l'office des prêtres soit achevé pour commencer le sien. Les cymbales devaient également y être employées, puisque l'on en a retrouvé une paire dans une bière, dont l'inscription annonçait que celui qui s'y trouvait renfermé, avait été musicien de Jupiter Amon, divinité principale des Thébains d'Égypte [6]. Le sistre,

l. III, v. 408. *Fastes*, liv. IV, v. 342. ***Héroïdes, Phèdre à Hippolyte***, v. 47.— Properce. *Elégies*, l. III, v. 17, 33. — Nonnus, XX, XXXII, v. 229.

[1] Julianus Firmicus Maternus. *De errore profanæ religionis*, dans la traduction des *Œuvres* de l'empereur Julien, par Tourlet. Imp. 315. « *Ἐκ τύμπανου βέβρωκα, ἐκ κύμβαλου πεπώκα, γέγωνα μύστικος.* »

[2] Voyez article III, § 10.

[3] Wilkinson. *Manners and customs*, t. II, p. 316.

[4] Jules Pollux. *Onomasticon*, liv. IV, ch. 11.

[5] Wilkinson. *Manners and customs*, t. II, p. 317.

[6] Wilkinson, p. 318.

instrument saint par excellence [1], se montrait aussi dans les cérémonies religieuses, et, en certains cas, on l'ornait d'une couronne de roses [2]; mais nous verrons plus tard que le sistre n'a peut-être point été à proprement parler un instrument musical.

La musique n'était point admise dans le culte de Bacchus-Osiris au temple d'Abydos, et c'était en ce point que les Égyptiens différaient des Grecs quant aux rites pratiqués en l'honneur de cette divinité [3]. Voix et instruments étaient bannis du temple [4]. Il en était de même à une cérémonie funèbre qui avait lieu dans les Philées, petites îles sur le Nil; il s'y trouvait un ancien tombeau où l'on invoquait Isis et Osiris, en récitant des *thrênes* ou lamentations [5]. L'exclusion de la musique dans les cérémonies osiriennes n'était cependant pas absolue, car l'historien même qui nous apprend cette particularité dit un instant après que, dans une procession dépendante de ce culte, des femmes, *précédées d'un flûtiste*, portaient de petites figures d'hommes disposées et agitées de manière à rappeler l'acte de la génération, et suivaient leur chef, *chantant* des hymnes ou chansons en l'honneur du dieu [6]. Peut-être doit-on croire avec Rosellini [7] qu'Hérodote a confondu, en cette occasion, deux cultes distincts, et rattaché mal à propos, et d'après les idées et habitudes des Grecs, les cérémonies ithipalliques aux rites du culte d'Osiris. Peut-être, en di-

[1] Voy. art. III, § II.
[2] APULÈE. *Métamorphoses*, l. X, p. 660 et 698.
[3] HÉRODOTE, l. II. *Euterpe*, ch. 48.
[4] STRABON. *Géographie*, l. XVII, p. 814.
[5] DIODORE. *Bibliothèque historique*, l. I, ch. 22.
[6] HERODOTE, l. II. Euterpe même, ch. 48.
[7] ROSELLINI. *I monumenti dell' Egitto*, etc., t. III, p. 80.

sant que la musique n'en faisait point partie, le père de l'histoire ne voulait-il parler que d'une pratique particulière au temple d'Abydos. Peut-être, enfin, et c'est l'opinion que j'adopterais le plus volontiers, en parlant de la procession ithipallique des femmes égyptiennes, Hérodote désigne-t-il simplement une réjouissance faite en dehors du culte, un divertissement pris par des réunions plus ou moins nombreuses qui mettaient un musicien à leur tête pour les diriger; ainsi ces amusements eussent été une conséquence de la fête sans dépendre immédiatement de la pratique religieuse. On en peut dire autant des pèlerinages à Canope, où existait un temple de Sérapis dans lequel s'opéraient des guérisons merveilleuses; la musique et la danse en signalaient le retour [1]. C'est de la même manière que l'on se divertit encore aujourd'hui en certaines provinces de France et d'Italie, au retour de petits pèlerinages faits en l'honneur de quelque saint spécialement révéré dans l'endroit; on danse, on chante, on joue des instruments rustiques, le tout après avoir, d'ordinaire, fait de longues et copieuses libations: c'est encore ainsi que l'on lance des *feux d'artifice* à certaines fêtes, ainsi que l'on allume des *feux de joie* le jour de la Saint-Jean d'été, ainsi qu'on fait le *réveillon* dans la nuit de Noël, ainsi qu'on *tire les rois* le jour de l'Épiphanie, etc. Qui s'aviserait de soutenir que tous ces plaisirs font partie du culte catholique?

Les Égyptiens n'avaient qu'un seul cantique [2], du moins Hérodote le dit expressément, et l'on est étonné

[1] STRABON. *Géographie*, l. XVII, p. 801.
[2] HÉRODOTE, l. II. Euterpe. ch. 79. « *Ἄεισμα ἕν ἐστι. ... καὶ ἀοιδήν τε ταύτην πρώτην καὶ μούνην σφίσι γενέσθαι.* »

de voir les auteurs qui ont parlé de la musique de l'antique Égypte ne tenir aucun compte de ce passage. Selon l'historien grec ce chant religieux se trouve être précisément le même que les Grecs chantent en l'honneur de Linus, et qui existe sous différents noms chez diverses nations. Le cantique dont il s'agit ici était une sorte de lamentation sur *Maneros*, nom égyptien équivalent à fils de l'Éternel [1], mort avant d'avoir atteint l'âge de puberté. De toute antiquité il se chantait dans le pays [2], d'où sans doute il était passé aux Grecs et leur avait servi de type pour une infinité d'autres. Au reste, Plutarque parle de ce cantique en l'honneur de Maneros, non plus comme d'une lamentation, mais comme d'une chanson de table que répétaient les convives [3], et il expose une opinion d'après laquelle le mot *maneros* ne serait pas un nom propre d'homme, mais une expression équivalente à celle que l'on employait autrefois en France, et dont l'usage s'est conservé en plusieurs départements, où l'on dit à ceux qui éternuent : *A vos souhaits ! Prospérité ! Dieu vous bénisse !* etc. Cette habitude est encore générale en Italie, et l'on emploie, en pareille occasion, les formules : *Felicità ! evviva ! prosit !* etc. Peut-être aussi, en adoptant le sens étymologique, ne serait-ce qu'une simple exclamation, comme en français *grand Dieu !* en Arabe, *yâ Allah !* ou en italien, *Gesù ! santa Madonna !* etc. [4]. Il ne faut pas, à mon avis, donner à l'opinion émise par Wilkinson plus d'importance qu'il n'y en attache lui-même, en disant dans une

[1] IABLONSKI. *Opuscula*, t. I, p. 128.
[2] HÉRODOTE. l. II. Euterpe, ch. 79. — PAUSANIAS. l. IX. Béotie, ch. 29.
[3] PLUTARQUE. *Isis et Osiris*, ch. 18.
[4] VILLOTEAU. *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*, dans la *Desc. de l'Égy.*, t. VI, p. 237 de l'éd. in-8.

note que, parfois, il a souçonné que le mot *maneros* pourrait avoir désigné un instrument [1]. Ailleurs [2], il pense avec plus de fondement peut-être, mais sans preuves positives, que la chanson de Maneros était habituellement chantée par les paysans dans les fêtes et amusements qui les occupaient pendant le temps que le Nil couvrait les campagnes; Pollux lui aura sans doute donné cette idée, car cet auteur [3] parle de Maneros comme ayant été à la fois le maître des Muses et l'inventeur de l'agriculture; c'est, comme l'on voit, le confondre tout à fait avec Osiris ou Aroueris, dont il a été question plus haut [4].

Le même écrivain, pour concilier Hérodote et Plutarque, suppose [5] deux airs distincts de Maneros; je crois plus simple de penser que le cantique consacré à cet antique personnage, après avoir exposé ses malheurs, le présentait, dans ses dernières strophes, passé au rang des immortels, et que ces strophes se répétaient plus ou moins dans les repas; peut-être aussi ne reprenait-on qu'un refrain commun à plusieurs strophes, ou peut-être encore ne faisait-on que bisser certains vers. Cependant, l'opinion de Wilkinson est fort admissible; et, en la développant, on pourrait raisonnablement supposer que l'ancien cantique était, comme l'indique Hérodote, une thrêne ou lamentation changée en chanson de table à une époque plus ré-

[1] WILKINSON. *Manners and customs*, t. II, p. 250. « I have sometimes doubted, wether there may not have been also a musical instrument of this name. »

[2] WILKINSON. *A second series of the manners and customs of the ancient Egyptians*, etc., t. I, p 123.

[3] Jules POLLUX. *Onomasticon*.

[4] Voy. p. 20.

[5] WILKINSON. *Manners and customs*, etc., t. II, p. 251.

cente, et que les Grecs n'auraient guère connue que sous cette dernière forme.

Quoi qu'il en soit, Linus, fut, dit-on, l'auteur de plusieurs pièces d'un genre lugubre[1]. Quant au cantique chanté en son honneur, Hérodote, en affirmant qu'il était identique en Égypte et en Grèce, a-t-il entendu parler de la musique ou de la poésie, ou de l'une et de l'autre à la fois, et ce qu'il en dit doit-il s'appliquer au fond ou à la forme? A parler franchement, il est, je crois, à peu près impossible de résoudre nettement ces questions; mais je les indique pour montrer qu'en traitant de la musique des anciens, l'on est trop souvent obligé de renoncer à être éclairci sur des objets de haute importance et dont la notion exacte jetterait du jour sur quantité d'objets qui s'en déduisent ou s'y rapportent.

Maintenant, si les Égyptiens n'avaient qu'un cantique, et s'ils faisaient cependant usage des voix humaines dans la musique sacrée, que chantait-on donc en leurs temples? Un ancien grammairien nous l'apprend : on y célébrait la divinité en chantant sur les sept voyelles, qui, par la douceur de leur son, tenaient lieu de flûtes et de cithares[2]. Les monuments viennent à l'appui de ce fait, car au-dessus des figures de chanteurs et de chanteurs-danseurs, on voit en plusieurs occasions la feuille hiéroglyphique, représentant une voyelle ou toutes les voyelles, répétées deux, trois et quatre fois[3]. Les prêtres avaient sans doute adopté ce chant pour imiter les sons produits par l'harmonie des sphères qui, selon d'anciennes idées adop-

[1] Plutarque. *De la musique*, ch. III, p. 1383.

[2] Demetrius de Phalère. *De elocutione*, § 71, p. 68, édition de Florence, 1594.

[3] Rosellini. *Monumenti civili*, t. III, p. 54.

tées depuis par Pythagore et Platon, avaient fourni le type original des sons voyelles [1], et pour honorer leur dieu Theuth, qui le premier avait, comme nous l'avons vu, établi la distinction des voyelles et des consonnes [2]. On peut même croire qu'un usage semblable a existé chez d'autres peuples, notamment peut-être chez les habitants de l'antique Tyrrhenie, qui honoraient la divité par des sortes de sifflements et des bruits inarticulés donnant l'idée de la musique réduite à ses plus simples éléments [3].

Plus tard, nous retrouverons encore des traces de ce système dans le chant des Kophtes, descendants bien dégénérés des anciens habitants de l'Égypte ; mais une nouvelle difficulté peut être objectée : si cette vocalisation tenait lieu aux Égyptiens du son des instruments, dira-t-on, ils n'employaient donc pas ceux-ci ? Je ne pense pas que l'opinion de Démétrius doive être prise d'une manière si absolue : d'abord, il ne faut pas oublier que c'est un grammairien qui parle, et il est heureux d'avoir trouvé une occasion de louer l'objet habituel de ses études ; or, le second membre de sa phrase pourrait bien n'avoir eu d'autre but que d'arrondir la période et d'accroître l'importance de l'idée par lui exprimée ; on peut d'ailleurs supposer que dans beaucoup de temples, par une foule de raisons qu'il est aisé d'imaginer, les prêtres ne pouvaient ou ne voulaient pas avoir un corps d'instrumentistes, et, pour s'en passer sans que le service divin eût à en souffrir, avaient recours au moyen qu'indique Démétrius. On

[1] Nicomaque. *Manuel de l'harmonique*, l. II, p. 37, éd. Meibom.

[2] Platon. *Philebe*, t. II, p. 18 — Voyez plus haut, p. 17.

[3] Nicomaque. *Manuel de l'harmonique*, liv. II, p. 37. Il y a dans le texte Θερειοὶ, mais Meibom (p. 59) conjecture avec beaucoup de raison, qu'il faut lire Τυῤῥηνοὶ.

reste même libre de croire que l'introduction des instruments dans les cérémonies du culte fut très-postérieure au chant-voyelle ; mais, d'après ce qui a été dit plus haut, il est tout à fait hors de doute que les instruments étaient admis dans les temples. Enfin, l'on pourrait encore donner un autre sens à la phrase du grammairien ; il aurait voulu dire que les prêtres chantaient en vocalisant, *s'ils n'avaient pas* les instruments à leur disposition ; cette interprétation, je l'avoue, me semble peu probable.

Comme le fait du chant-voyelle était en lui-même une chose fort simple, un auteur, qui d'ailleurs est loin d'être sans mérite, s'est cru obligé d'amplifier ce sujet : « Les prêtres égyptiens, dit-il, inventèrent sept voyelles, et donnèrent à chacune d'elles un son approchant de nos notes de musique. » Là-dessus, il cite Plutarque, qui, comme on le pense bien, ne dit rien de pareil, puis, continuant : « Pour conserver cette belle découverte, ajoute-t-il, ils répétaient à certaine époque ces voyelles en forme d'hymne, et leurs tons divers, modulés successivement, formaient une mélodie agréable. Voilà sans doute la raison qui leur fit bannir toute espèce d'instrument. Les Grecs puisèrent dans cette source quand ils composèrent leur langue musicale et si parfaitement accentuée, qu'un discours prononcé était un chant flatteur, etc.[1]. » J'ai voulu citer ce passage pour montrer combien il est aisé de s'égarer dans les questions de ce genre, quand on s'écarte des règles d'une saine critique en s'abandonnant aux caprices de son imagination.

Revenons maintenant à l'opinion d'Hérodote sur l'ab-

[1] SAVARY. *Lettres sur l'Égypte* t. II, p. 95, lettre vij.

sence en Égypte de tout autre cantique que celui que désignait le nom de Maneros. Elle n'a pas été universellement admise dans l'antiquité, et quelques auteurs, plus récents il est vrai, ont parlé d'hymnes ou chansons connus des Égyptiens, et différents de celui de Maneros; ainsi, ces peuples auraient possédé certains chants dont ils attribuaient la composition à la déesse Isis[1], et qui, du temps de Platon, avaient au moins dix mille ans, date sur laquelle le philosophe a soin d'appuyer[2]. Mais on doit remarquer que Platon parle ici de pièces de poésie dont il ne détermine le caractère que d'une manière générale, sans dire aucunement que ce fussent des cantiques destinés à être chantés dans les temples.

Plutarque serait plus explicite, car il parle d'hymnes en l'honneur d'Osiris, dans lesquels on réclamait *celui qui repose entre les bras du soleil*[3]; mais, par ces paroles même, il me semble évidemment désigner le cantique de Maneros.

Si l'on s'en rapporte à Clément d'Alexandrie, il aurait existé un livre d'hymnes composés par Hermès[4], et il se pratiquait une cérémonie dans laquelle un chanteur, marchant en tête et tenant en main un symbole musical caractéristique de sa dignité, venait en pompe recevoir ce livre sacré. On ne sait quel était ce symbole; on a pensé[5] que c'était la lyre de Mercure. Ici, du reste, l'on sent qu'il y a peu de compte à tenir de l'opinion de Clément et des prétendues

[1] PLATON. *Lois*, l. III. On trouvera plus loin ce passage cité en français, p. 56, et en grec à la note 1 de la p. 57.
[2] PLATON. Là même.
[3] PLUTARQUE. *Isis et Osiris*, ch. 50.
[4] CLÉMENT D'ALEXANDRIE. *Stromates*, l. VI, p. 266.
[5] VILLOTEAU. *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*, p. 293.

compositions d'Hermès. Clément écrivait à la fin du deuxième siècle de l'ère vulgaire, et à cette époque la domination des Grecs et des Romains avait singulièrement modifié les coutumes des Égyptiens, et avait fini par étendre son influence jusque sur la religion. Ce mélange, qui date de la conquête d'Alexandre, a causé une grande confusion et jeté beaucoup d'incertitude sur des points d'antiquité fort importants. L'embarras est d'autant plus grand, que tous les renseignements écrits que nous possédons sur les Égyptiens nous sont fournis par des écrivains grecs et latins, et c'est seulement à une date toute récente que l'examen attentif des monuments a fait découvrir et corriger quelques-unes de leurs erreurs.

On pourrait induire d'un passage du même Clément d'Alexandrie, que les prêtres de son temps avaient une sorte de formule musicale consacrée pour honorer leurs dieux quand ils avaient à en parler au vulgaire : « Entrez, dit cet auteur, se moquant des divinités égyptiennes; entrez dans un de ces temples magnifiques, et demandez à l'un des prêtres quel Dieu l'on y révère ; d'un air grave il chantera quelque *péan en langue égyptienne*[1], puis vous fera voir un chat, un crocodile, un serpent ou quelque autre dieu tout aussi ridicule. » Cette expression signifie-t-elle que les prêtres *chantaient* réellement quelque fragment d'hymne antique, ou bien le chrétien railleur a-t-il voulu seulement indiquer qu'ils débutaient toujours par faire un éloge des vertus du dieu dont ils étaient les ministres, et, comme nous le disons, par *chanter ses louanges?* Ce qui peut rendre le premier sens plus probable, c'est l'emploi de la lan-

[1] CLÉMENT D'ALEXANDRIE. *Aux nations*, p. 283. « Παιᾶνα τῇ Αἰγυπτίων ᾄδων γλώσσῃ. »

gue égyptienne en cette occasion, car c'eût été un assez mauvais moyen d'inspirer la confiance aux visiteurs que de leur parler une langue dont ils n'avaient point l'usage ; un tel procédé ne peut convenir qu'à Sganarelle[1], tandis qu'il y avait quelque chose d'imposant à entonner immédiatement en présence des profanes, une prière ou quelque chose d'analogue dans la langue antique et sacrée. Peut-être aussi le *péan* égyptien n'était-il qu'une sorte d'invocation fort brève, comme serait dans le culte catholique, le verset d'une litanie ou d'un psaume. Ce passage nous prouve d'ailleurs que, lorsque l'Égypte était devenue entièrement grecque et romaine, les prêtres n'avaient jamais adopté, dans le service des temples, la langue de leurs vainqueurs. Tout le monde sait que le culte catholique conserve de même l'usage de la langue latine.

Au reste, que les Égyptiens n'aient réellement connu qu'un seul cantique, comme le veut Hérodote, ou qu'ils en aient possédé d'autres, comme on pourrait à toute force l'induire des passages de Platon, de Plutarque et de Clément d'Alexandrie, que je viens d'examiner, il paraît, d'après plusieurs anciens témoignages[2], que tous ces chants étaient des thrènes ou lamentations accompagnées de beaucoup de gestes et de contorsions, et plutôt récités que chantés.

Les monuments nous font connaître que les battements de mains servant à marquer le rhythme étaient en usage dans la musique sacrée des Égyptiens, ainsi que dans la musique de tout genre exécutée par eux. Hérodote a fait aussi mention de cette particularité[3].

[1] MOLIÈRE. *Le médecin malgré lui*, acte II, scène 6.
[2] PLUTARQUE. *Isis et Osiris*, ch. 29.
[3] HERODOTE, l. II. Euterpe, ch. 60.

Le tambour admis dans les temples [1] y était peut-être employé dans un but analogue.

Lorsque l'on promenait par les villes et villages les images de certains dieux, que les prêtres, selon l'expression d'Apulée, avaient réduits à l'état de mendicité, la troupe [2] annonçait son passage par le bruit des cymbales et des crotales. Toutefois, il y a lieu de croire que ces indécentes et honteuses promenades n'eurent jamais lieu dans les beaux temps de l'Égypte, et ne furent même peut-être jamais pratiquées en ce pays; de tels usages sont probablement postérieurs à l'époque de la conquête d'Alexandre.

Quelle qu'ait été la musique religieuse de l'Égypte, il est fort présumable que pour son exécution les prêtres n'employaient pas dans les panégyries et autres cérémonies religieuses les musiciens ordinaires, qui tous faisaient partie de la dernière classe de l'état; sans aucun doute, il y avait des musiciens attachés à leur ordre, destinés expressément à remplir les fonctions musicales dépendantes de la religion, et organisés en conséquence. Chaque temple avait son corps de musique particulière, comme il se pratique dans un grand nombre d'églises chrétiennes. On en a désormais acquis la certitude, du moins en plusieurs cas, puisque, dans les inscriptions des tombeaux, on a pu lire parmi les titres civils ou religieux des personnages :

N. N.

CHANTRE DE N. N. DIVINITÉ,

dignité ou profession unie d'ordinaire au sacerdoce [3]. Cependant, c'est aller trop loin de déclarer, comme le

[1] CLÉMENT d'Alexandrie. *Pédagogue*, ch. 4.

[2] APULÉE. *Métamorphose*, l. VIII, p. 232, l. IX, p. 295, t. II.

[3] ROSELLINI. *I monumenti civili*, etc., t. III, p. 89.

fait Wilkinson [1], que, *sans aucun doute*, les prêtres, *en général*, cultivaient la musique, étant maîtres de toute science, et attribuant à leurs dieux l'invention des arts : de telles raisons me semblent, je l'avoue, fort peu concluantes.

Il n'est pas non plus prouvé que les femmes aient été admises comme musiciennes dans les temples. Hérodote affirme positivement qu'en Égypte elles ne pouvaient devenir prêtresses, soit des dieux, soit des déesses [2] ; toutes les hautes fonctions du sacerdoce étaient réservées exclusivement aux hommes; mais, comme elles pouvaient fort bien remplir les fonctions subalternes, on les voit figurer, sur les monuments, dans les cérémonies religieuses; elles y apparaissent en plusieurs occasions, non comme musiciennes, mais en qualité de comparses ou figurantes, ou bien encore comme se mêlant spontanément à la fête. C'est ainsi que, lorsque l'on venait consulter l'oracle d'Amon, le dieu était porté dans une arche garnie de coupes d'argent qui appendaient de chaque côté, et que suivaient des matrones et des jeunes filles chantant certaines poésies informes, selon la coutume du pays [3]. Évidemment ces femmes ne faisaient que *suivre* l'arche et prenaient part à la cérémonie d'une manière tout à fait accessoire. Il en est de même dans le culte catholique; de jeunes vierges figurent dans les processions du Saint-Sacrement; l'une d'elles, marchant en tête, porte une bannière ornée de rubans tenus par quatre de ses compagnes; le reste de la confrérie suit sur

[1] WILKINSON *Manners and customs*, etc., t. II, p. 228.
[2] HÉRODOTE, l. II. Euterpe, ch. 35.
[3] QUINTE-CURCE. *De rebus gestis Alexandri magni*, lib. IV, ch. 7, t. I, p. 260.

deux files, ayant un cierge à la main et chantant des cantiques; les femmes mariées ne viennent qu'à la suite de la procession, pêle-mêle avec les hommes qui grossissent le pieux cortége : cependant tout le monde sait que les femmes sont rigoureusement exclues de toutes les cérémonies religieuses du catholicisme; il en était sans doute de même dans l'ancienne religion des Egyptiens.

A la vérité, on cite des monuments [1] qui offrent des femmes tenant en main le sistre et s'avançant près de l'autel avec les prêtres; mais comme, dans mon opinion du moins, le sistre n'était pas un instrument de musique, et comme il n'est joint ici à aucun autre instrument musical, mais isolé, il ne saurait prouver que les femmes aient jamais été admises comme musiciennes dans le collége des prêtres. Il est fort possible que ceux-ci possédassent des femmes, des filles, des esclaves habiles en musique, mais ils les réservaient pour leurs plaisirs d'intérieur, et n'employaient pas leurs talents au service des dieux. Si l'on adopte mes idées relativement au sistre, on reconnaîtra que ranger les femmes ou hommes qui l'agitaient parmi les musiciens, ce serait vouloir donner la même qualité à ceux qui, dans les églises grecque et catholique, font retentir la sonnette à de certains moments de la messe, pour indiquer à quel point en est l'office.

Le bœuf ou, plus exactement, le taureau Apis venait-il à mourir, l'Égypte retentissait de cris lamentables [2] tant qu'on n'avait pas trouvé un successeur au dieu décédé. L'avait-on enfin rencontré, son exaltation était célébrée avec pompe et magnificence; on le promenait

[1] WILKINSON. *Manners and costoms*, etc., t. II, p. 322.
[2] TIBULLE. *Élégies*, l. I, él. VII, 28.

par la ville escorté des magistrats ; une troupe d'enfants le précédait chantant des hymnes à son honneur ; et, subitement éclairés de l'inspiration divine, ils prédisaient les choses à venir [1].

Nous devons à un auteur que le temps où il vivait ne rend pas tout à fait digne de confiance, à l'égard de l'Égypte, la description d'une pompe isiaque dont je vais donner un extrait en avertissant au préalable : premièrement qu'au temps d'Apulée, c'est à dire au deuxième siècle, bien des changements s'étaient introduits dans la religion primitive des Égyptiens et dans les cérémonies qui l'accompagnaient ; et, en second lieu, que la scène religieuse, élégamment décrite par l'auteur de *l'Ane d'or*, a lieu, non sur les bords du Nil, mais à Corinthe. Voici donc comment se composaient les processions préparatoires à l'initiation aux mystères des divinités égyptiennes [2].

D'abord une sorte de mascarade, c'est-à-dire des personnages déguisés en diverses manières et revêtus de costumes sérieux ou comiques, précédaient la cérémonie, se livrant aux transports de la joie et formant une sorte d'avant-garde à la procession dont leur troupe était l'accessoire.

« La procession elle-même se composait de femmes couvertes de vêtements d'une éclatante blancheur ; leur tête était couronnée des prémices du printemps ; et, tirant des fleurs de leur sein, elles en jonchaient les lieux où devait passer le sacré cortége ; d'autres, avec de brillants miroirs tournés en arrière, semblaient indiquer à la déesse le chemin qu'elle allait

[1] Pline. *Naturalis historia*, lib. VIII, t. III . 517. — Dulaure. *Des cultes des divinités génératrices*, p. 43.
[2] Apulée. *Métamorphoses*, l. XI, p. 666.

suivre. On en voyait aussi qui, tenant des peignes d'ivoire, semblaient, par la pose des bras et le mouvement des doigts, arranger et orner la chevelure de leur reine ; elles arrosaient la terre de parfums voluptueux qu'elles épandaient goutte à goutte. Ensuite, grand nombre de gens de l'un et de l'autre sexe portant des lanternes, des torches, des flambeaux et autres lumières, appelaient par ces symboles la faveur des brillantes étoiles qui resplendissent au firmament.

« Alors paraissait la symphonie, on entendait les doux sons du chalumeau [1], ceux de la flûte [2], plus délicieux encore. Le chœur, composé de l'élite de la jeunesse revêtue de longues robes blanches comme la neige, chantait de beaux vers analogues à la cérémonie, inspirés au poëte par la faveur des muses... Les flûtistes consacrés au grand Sérapis jouaient sur leur instrument tourné vers l'oreille droite [3], les airs en usage dans le temple, et annonçaient le passage prochain des objets sacrés de la vénération des peuples.

« Ils étaient suivis d'une foule d'initiés, hommes et femmes de tout âge et de toute qualité, couverts de robes de lin, éclatantes de leur unique blancheur ; les femmes laissaient flotter leur chevelure parfumée ; les hommes, au contraire, astres terrestres d'une religion sublime, avaient la tête entièrement rasée. Ils agitaient ensemble des sistres de bronze, d'argent et d'or, dont les sons aigus se faisaient entendre au loin. »

Viennent ensuite les chefs des prêtres portant les attributs de la divinité de leur culte, et la divinité elle-même ; cette partie de la description d'Apulée est

[1] « Fistulæ. »

[2] « Tibiæ. »

[3] « *Obliquum calamum ad aurem porrectum dextram ;* » la flûte traversière.

sans intérêt à l'égard de la musique, et je ne la rapporterai pas; il suffit d'avoir constaté ici la présence de ces deux troupes, dont l'une chante et joue des instruments, tandis que l'autre, ne venant que plus tard et se composant des seuls initiés, agite le sistre qui, comme on le voit, n'a point ici un rôle musical. Aucun témoignage et aucun monument n'autorise à croire que tous ces usages n'aient point eu lieu en Égypte; et l'on a cru reconnaître cette cérémonie mise en action dans des bas-reliefs conservés à Rome[1].

De toutes les opinions sur la musique religieuse de l'Égypte, qui viennent d'être recueillies et discutées, voici, ce me semble, les conclusions que l'on peut tirer : 1° les Égyptiens ont employé dans les cérémonies de leur culte la musique vocale et instrumentale; 2° ils n'ont possédé qu'un fort petit nombre de cantiques, ou même, comme le veut Hérodote, ils n'en ont eu réellement qu'un seul; 3° à défaut d'hymnes, on exécutait dans les temples une vocalisation qui se pratiquait sur les sept voyelles et remplaçait au besoin les instruments; 4° la musique en usage chez les prêtres avait un caractère spécial, et ce caractère était habituellement triste; 5° elle était exécutée par des musiciens particuliers de l'ordre des prêtres ou affiliés à cet ordre; 6° on ne doit pas confondre les divertissements particuliers qui suivaient telle ou telle fête, avec la fête elle-même, et l'on a droit de penser que la musique, dans ce cas, pouvait grandement différer de la musique ordinaire des temples; 7° le culte d'Osiris n'admettait de musique d'aucun genre. Je ne vois rien de raisonnable à opposer à tout ceci.

Mais ce n'était pas seulement dans les cérémonies

[1] Kircher. *OEdipus ægyptiacus*, t. III, p. 426.

rattachées immédiatement au culte, que les Égyptiens faisaient un usage plus ou moins étendu de la musique. A la mort des rois d'Égypte, les habitants des villes, hommes et femmes, se réunissaient par bandes de deux à trois cents, et parcouraient les rues deux fois le jour, proclamant les *vertus* du souverain décédé, et chantant des hymnes ou thrènes à sa louange[1].

Il en était à peu près de même à la mort d'un particulier un peu considérable[2], et cet usage s'étendait jusqu'aux classes inférieures du peuple[3]. A peine un individu était-il mort, que les femmes se couvraient la tête de poussière et de boue, sortaient de la maison et couraient dans les rues, poussant des cris lamentables, entonnant des airs plaintifs et douloureux accompagnés par des sons monotones du tambour[4].

Toute cette pratique, qui existe encore dans l'Égypte moderne[5], n'était autrefois qu'une imitation des plaintes d'Isis retrouvant le corps mutilé d'Osiris, et des lamentations récitées chaque jour par les prêtres de Philé, où était le tombeau de ce dieu[6], auquel les morts étaient toujours comparés. Pendant les soixante-dix jours que le corps du défunt restait entre les mains des embaumeurs, un nombre plus ou moins grand de pleureurs et pleureuses étaient employés à réciter le même chant plaintif à la mémoire du décédé. L'usage des pleureuses a aussi continué de subsister ; elles frappent sur leurs tambourins, et, poussant des cris de désespoir, entonnent une énumération exagé-

[1] Diodore. *Bibliothèque historique*, l. I, ch. 72.
[2] Hérodote. l. II. Euterpe, ch. 164.
[3] Diodore. l. I, ch. 91. — Rosellini. *I monumenti*, etc., t. III. p. 81.
[4] Wilkinson. *Manners and customs*, etc., t. II, p. 253.
[5] Clot-Bey. *Aperçu général sur l'Égypte*, t. II. p. 46.
[6] Diodore, l. I, ch. 91. — Voy. plus haut, p. 26.

rée et bannale des qualités physiques et morales du défunt [1] : il est à remarquer que cette pratique a été conservée, non seulement par les musulmans, mais aussi par les Kophtes [2], descendants des anciens Égyptiens, restés fidèles au christianisme. La cérémonie funèbre durait sept jours [3], et se terminait par une prière aux divinités infernales; les assistants répétaient en chœur cette prière et l'éloge du défunt [4]. En ces occasions, la musique était exécutée tantôt par les voix seules, tantôt avec accompagnement de divers instruments; les monuments récemment explorés ne laissent aucun doute à cet égard [5]. Des cérémonies subséquentes se pratiquaient encore au son de la musique vocale et instrumentale; elles avaient pour objet l'éloge de celui dont on avait à déplorer la perte, et des prières en sa faveur; on le reconnaît, non seulement par l'attitude des personnages, mais encore par les inscriptions qui se trouvent jointes aux peintures représentant ces cérémonies [6]. Quelquefois des femmes portant des branches de palmier et des guirlandes de verdure allaient visiter le tombeau d'un parent ou ami (fig. 2, pl. XV), sans autre accompagnement que celui des tambours de diverses espèces [7]. Un des élèves de Lesueur [8] a pu affirmer sans rire que les recherches de son *savant* maître l'avaient conduit à reconnaître que la *mélopée* du psaume *De profundis*, en usage dans quel-

[1] Clot-Bey. *Aperçu général sur l'Égypte*, t. II, p. 47.

[2] Clot-Bey. *Aperçu général sur l'Égypte*, t. II, p. 138.

[3] *Genèse*, ch. L. versets 7-11.

[4] Rosellini. *I monumenti dell' Egitto*, etc., t. III, p. 81.

[5] Rosellini, p. 82.

[6] Rosellini. Là même.

[7] Wilkinson. *Manners and customs*, etc., t. II, p. 248, fig. n° 165.

[8] Jean-François Lesueur, ou plutôt J. F. Sueur, né à Drucat-Plessiel (départ. de la Somme), le 15 janvier 1763, est mort à Paris, en octobre 1837.

ques églises catholiques de France, servait jadis aux services funèbres de l'Égypte, et avait été chantée aux funérailles de Sésostris [1].

Les prêtres étaient les seuls que l'on ne pleurât pas, la loi le défendait expressément, et ordonnait au contraire d'accompagner leur mort de réjouissances, de louanges et de bénédictions; les Égyptiens pensaient que les prêtres, consacrés dès l'enfance à la divinité, ne quittaient la terre que pour passer immédiatement à une vie meilleure [2].

On ne sait si les Égyptiens avaient une musique militaire proprement dite, mais assurément ils faisaient usage de la trompette droite, et plusieurs monuments représentent des scènes militaires où les trompettistes sonnent de leur instrument [3]. Quant au tambour, Rosellini ne l'a jamais vu en action dans un pareil cas; mais Clément d'Alexandrie dit positivement [4] qu'ils en faisaient usage à la guerre; Wilkinson, sans citer précisément l'autorité d'anciennes peintures ou sculptures, chose étonnante dans un écrivain aussi exact, ajoute que, dans les corps d'armées en marche, les tambours se tenaient d'ordinaire au centre, à la queue, ou bien derrière les étendards; la place des trompettes était à la tête du corps, excepté quand elles sonnaient la charge. Il dit de plus que, si des troupes défilaient ou se formaient en bataille, les tambours étaient en avant-garde ou mêlés aux autres musiciens, ainsi

[1] Elwart. *Quelles sont les causes qui ont donné naissance à la musique religieuse? Pourquoi s'est-elle écartée de son but, et quels seraient les moyens de l'y ramener?* Dans le *Congrès historique* de 1838. Paris, 1839, p 388.

[2] Héliodore. *Éthiopiques*, liv. VII, ch. 3.

[3] Rosellini. *I monumenti dell' Egitto*, t. III, p. 219.

[4] Clément d'Alexandrie. *Pédagogue*, ch. IV, p. 164.

que dans nos armées modernes[1]. Dans cette hypothèse, les Égyptiens auraient donc possédé une musique militaire proprement dite; mais sur quelles preuves l'auteur appuie-t-il cette opinion?

La musique faisait partie des fêtes publiques, et l'on employait en ce cas un genre de chant tout spécial[2]. C'est encore au bruit des fanfares, aux chants retentissants de l'Arabe[3], que s'ouvre au Caire le canal irrigateur qui porte les eaux du Nil dans une partie de la basse Égypte, et il est indubitable que les cérémonies et réjouissances qui accompagnent l'ouverture de la digue, par où s'échappe le fleuve nourricier du pays, remontent à la plus haute antiquité.

Ne voit-on pas, d'ailleurs, dans cette fête d'une magnificence vraiment incroyable, donnée par Ptolémée Philadelphe, et dont la description nous a été conservée[4], figurer deux corps de musique extrêmement nombreux : l'un, composé de six cents satires entonnant au son des flûtes leurs chansons bachiques; l'autre, formé par un chœur de six cents musiciens, trois cents chanteurs et trois cents guitaristes, dont les couronnes et les instruments resplendissaient de dorures.

Les cérémonies triomphales à la suite d'une victoire ou de l'entrée de quelque personnage important, étaient toujours accompagnées de chants que faisaient entendre ceux qui entouraient le héros de la fête[5]. Ces mêmes chants, accompagnés de battements de mains et du son des instruments, se reproduisaient dans de petites proportions en certaines circonstances de la vie privée :

[1] Wilkinson. *Manners and customs*, t. III, p. 268.
[2] Pollux. *Onomasticon*, lib. IV, cap. 10, seg. 186.
[3] Clot-Bey. *Aperçu général sur l'Égypte*, t. I, p. 39.
[4] Callixène, dans Athénée, *Dipnosophistes*, l. V, ch. 5.
[5] Héliodore. *Éthiopiques*, liv. IX, ch. 5.

ainsi, un particulier, revenant après une longue absence, était accompagné de la sorte jusqu'à ce qu'il fût entré dans son habitation [1].

Parmi les personnes attachées au service des rois, il y avait des chanteurs : les inscriptions funéraires conservées dans les tombeaux ne laissent aucun doute à cet égard. On y lit :

N. N. CHANTRE DU MAÎTRE DU MONDE.

N. N. GRAND CHANTRE DU ROI [2].

Ce qui annonce évidemment que les Pharaons avaient une sorte de musique du palais, employée sans doute aux cérémonies religieuses dans les demeures royales et aux divertissements particuliers de la cour.

Pendant les repas égyptiens, on récitait des prières [3], auxquelles succédaient la musique et la danse [4], dont on se servait même aux banquets funèbres [5]. Pour cet usage, qui était très-commun, l'on employait d'ordinaire des harpes et des tambourins, avec des flûtes ou doubles flûtes. Les prêtres eux-mêmes admettaient ce genre de divertissement [6]. La danse était en ce cas presque toujours unie à la musique : les artistes musiciens et danseurs se tenaient debout au milieu de la salle du festin ou sur l'un des côtés, ou bien encore ils s'asseyaient, croisés à la manière des orientaux : ils étaient de l'un et de l'autre sexe [7], et les danses mimiques ainsi que les pièces de musique qu'ils exécutaient devaient augmenter singulièrement les plaisirs de la

[1] HÉLIODORE. *Éthiopiques*, l. VII, ch. 3.
[2] ROSELLINI. *I monumenti dell' Egitto*, t. III, p. 83.
[3] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. XII, ch. II.
[4] CLÉMENT d'Alexandrie. *Pédagogue*, l. II, ch. 4.
[5] ROSELLINI. Là même.
[6] WILKINSON. *Manners and customs*, t. II, p. 223.
[7] WILKINSON, p. 218.

société et l'agrément du banquet que ne troublait aucunement la coutume singulière de faire circuler une petite figure représentant un mort dans son cercueil [1], soit que cette apparition contînt une leçon philosophique comme le veut Plutarque [2], soit que l'on n'y vît avec Hérodote [3] autre chose qu'une invitation à se réjouir et à boire d'autant.

Ce n'était pas seulement lorsqu'ils avaient des convives à recevoir que les Égyptiens voulaient être charmés par le son des instruments; nous les voyons jouer durant le temps de la toilette des dames égyptiennes, et une autre peinture (fig. 3) nous représente une femme allaitant un enfant, tandis qu'une de ses compagnes pince de la guitare et qu'une troisième chante en marquant la mesure pour endormir ou amuser le nourrisson [4]. Dans les chants de noces, la flûte monaule [5] était spécialement employée [6], et son usage s'est conservé dans l'Égypte moderne pour la même circonstance [7]; la monaule, dont on se sert alors, est une flûte à anche ou espèce de hautbois. On l'emploie aussi dans la cérémonie de la circoncision [8], pratique qui remonte en Égypte à l'antiquité la plus reculée, et que les musulmans ont conservée.

L'existence incontestable de ces habitudes musicales donne à croire que souvent on faisait apprendre aux esclaves la musique et la danse; cette opinion se

[1] Hérodote, l. II. *Euterpè*, ch. 78.
[2] Plutarque. *Banquet des sept sages.*
[3] Hérodote. Là même.
[4] Rosellini, *I monumenti dell'Egitto*, p. 83.
[5] Pollux. *Onomasticon*, liv. IV, c. 10, seg. 75.
[6] Voy. l'article suivant, § 7.
[7] Clot-Bey. *Aperçu général sur l'Egypte*, t. II, p. 42.
[8] Clot-Bey. *Ap. gén. sur l'Ég.*, t. II, p. 37.

change en certitude à l'inspection des anciennes sculptures où l'on voit des hommes et des femmes esclaves danser, chanter, jouer des instruments [1] ; il paraît que ces esclaves étaient des prisonniers faits dans les guerres contre les Éthiopiens et les Asiatiques. Ils amusaient souvent les spectateurs par des danses nationales, des bouffonneries, des tours de force, et quelques-uns recevaient chez les marchands d'esclaves une éducation musicale qui rendait leur acquisition fort coûteuse [2].

Le goût des Égyptiens pour la musique se manifeste encore par celui qu'ils apportaient à faire placer des dessins représentant des musiciens et musiciennes sur les boîtes et autres bagatelles; le musée de Berlin possède une de ces boîtes [3].

Ainsi que tous les peuples, les Égyptiens ont eu des chansons nationales, et ils passaient pour habiles compositeurs en ce genre [4]. Un certain nombre de ces chants était spécialement employé dans des travaux mécaniques exigeant la coopération simultanée et uniforme de plusieurs individus, tels que l'agriculture, la navigation, etc, ; peut-être les Égyptiens ont-ils comme les Grecs possédé des chansons distinctes pour chacun des travaux de ce genre [5].

Les Égyptiens modernes ont conservé l'usage de chants analogues dans les travaux pénibles où plusieurs hommes sont obligés de réunir leurs forces, et

[1] WILKINSON. *Manners and customs*, t. II, p. 265.

[2] WILKINSON. Là même.

[3] WILKINSON, p. 226.

[4] Flavius VOPISCUS, apud Cœlium RHODIGINUM. *Lectionum antiquarum*, lib. XVI, cap. 3.

[5] ROSELLINI. *I monumenti dell' Egitto*, etc., p. 84. — Sur les chansons grecques, voy. ATHÉNÉE, liv. XIV.

pour l'exécution desquels l'accord n'est pas moins nécessaire que l'adresse et la vigueur ; en ces occasions, ils ne manquent jamais de chanter ensemble ou alternativement, afin que chacun emploie utilement, à propos et uniformément sa coopération ; souvent deux hommes seuls arrivent ainsi, en concertant bien leurs efforts, à exécuter avec facilité ce que quatre individus de force semblable ne pourraient faire, faute d'ensemble et de précision [1]. C'est ainsi que tous les mouvements des puiseurs d'eau pour l'arrosement des terres et des rameurs qui conduisent des barques sur le Nil, sont réglés par des chants dont la mélodie pleine de simplicité est loin d'être sans agrément. Il ne serait pas impossible, à en croire Villoteau, que ces vieux airs ne renfermassent des vestiges de la vénérable antiquité, et ne fussent un reste de ceux dont les anciens poëtes [2] ont de temps immémorial vanté la douceur et les charmes [3].

D'autres auteurs [4], loin de voir dans ces habitudes des dispositions musicales, prétendent que la nécessité de tels chants, ou, comme ils disent, de tels *cris* pour le travail et le mouvement provient de la paresse d'âme naturelle aux peuples qui en font usage ; il faut réveiller à chaque instant leur force par des sons rudes ou aigus ; des tons doux et mélodieux ne frapperaient point leurs organes [5].

Quoi qu'il en soit, Rosellini pense avoir trouvé les

[1] Villoteau. *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, etc., p. 120.

[2] Eschyle. *Suppliantes*, v. 1025 ou 1032 dans les anciennes éditions. Ce passage, à la vérité, peut s'entendre d'une autre manière.

[3] Voyez sur ces chants le troisième *excursus* de ce livre.

[4] Chardin. *Voyage en Perse.*

[5] Corneille de Paw. *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois*, dans ses *OEuvres*, t. IV, p. 304.

paroles d'une de ces chansons écrites en caractères hiéroglyphiques sur un monument d'Eléthya [1]; elle concerne, selon lui la batture, ou, pour parler plus exactement, le foulage des blés fait en Égypte au moyen de bœufs, usage qui passa plus tard en Palestine [2], et se retrouve encore dans le midi de la France et en plusieurs autres pays. Voici la traduction qu'il donne de cette antique chanson :

Battez pour vous (*bis*), ô bœufs! battez pour vous (*bis*) la paille.
A vos maîtres sera le pain.

Wilkinson traduit les mêmes caractères comme il suit, avec une légère variante [3] :

Battez pour vous (*bis*), ô bœufs!
Battez pour vous (*bis*),
Mesurez pour vous,
Mesurez pour vos maîtres.

D'autres chansons moins innocentes offraient des idées, des images, des expressions libres ou même lascives, et s'unissaient sans doute aux danses voluptueuses du pays; elles charmaient la fin des repas et se répétaient par les bouches d'une jeunesse peu scrupuleuse. Ces sortes de chansons, depuis fort prisées des Romains, étaient chantées dans les grandes villes de l'empire, et surtout dans la capitale, par des musiciens venus exprès des bords du Nil [4]. Ceux qui regardent les anciens Égyptiens comme des peuples d'une exemplaire et inattaquable moralité, demeurent libres de croire que l'introduction des chants grivois dans

[1] ROSELLINI. *I monumenti dell' Égitto*, etc., *Monumenti civili*, t. I. p. 312.

[2] *Deuteronome*, ch. XXV, v. 4.

[3] WILKINSON. *A second series of the manners and customs*, etc., t. I, p. 88.

[4] MARTIAL. *Épigrammes*, l. III, 63; t. I, p. 226.

la sainte et vénérable contrée fût postérieure à la conquête d'Alexandre.

Il est à remarquer que les Égyptiens, malgré le goût qu'ils semblent avoir eu de tout temps pour la musique, n'ont jamais connu, antérieurement à cette même époque, les jeux publics, les concours et prix de chant ou de poésie ; ils n'ont eu rien qui ressemblât à des représentations dramatiques de tragédies et comédies. Ces admirables inventions, ces institutions pleines d'intérêt et de charme, ne pouvaient prendre naissance que chez des peuples libres, et devaient y briller bientòt du plus vif éclat. Telles ces plantes nées dans un terrain que la nature et les soins de l'homme ont rendu merveilleusement fertile; sous la bienfaisante influence d'un soleil protecteur, elles arrivent promptement à la maturité, et leurs premières pousses, soigneusement ménagées, ne tardent pas à offrir une abondante récolte de fleurs et de fruits, sources intarissables d'une éternelle reproduction. Les théâtres ne furent connus en Égypte qu'à l'époque de la conquête du pays par les Grecs, et, même après cette époque, il est à noter que ni ceux-ci, ni les Romains, qui plus tard leur succédèrent, n'osèrent construire de théâtre dans les villes antiques, où l'on n'en rencontre effectivement aucun débri.

Alexandrie, ville toute grecque, et Antinoé, dans l'Égypte centrale, ville toute romaine, bâtie, comme on le sait, par l'empereur Adrien, en mémoire d'Antinoüs, furent les seules à en posséder. Il est à présumer que le collége des prêtres conserva une influence suffisante pour empêcher une telle innovation dans les villes vraiment égyptiennes.

Il y aussi lieu de s'étonner du peu de cas que fai-

saient des artistes ces Égyptiens si sensibles en apparence aux charmes de la musique. Ceux qui exerçaient la profession musicale n'étaient pas distingués des simples ouvriers, et appartenaient en conséquence à la dernière classe de la hiérarchie égyptienne ; or, l'on sait que les individus faisant partie de cette section ne pouvaient remplir aucun emploi public, et en outre étaient déclarés incapables de tout autre métier ou profession que le métier ou la profession qu'avaient exercés leurs ancêtres [1]. Il s'ensuivait que le musicien, chanteur ou instrumentiste, ne cultivait point son art par instinct, par goût, par suite de dispositions naturelles, mais uniquement parce que telle avait été la profession de son père. Ainsi le chanteur, le flûtiste, le trompettiste, devaient chanter, jouer de la flûte, sonner de la trompette, fussent-ils phthisiques ou cacochymes, bègues ou édentés ; ils le devaient sous peine de mourir de faim, puisqu'il ne leur était pas permis de choisir un autre état. Cette pitoyable coutume a semblé si absurde à certains auteurs [2], qu'ils n'ont pas craint d'en nier hardiment l'existence. Malheureusement ils ne produisent aucune bonne raison pour soutenir leur assertion, et il est hors de doute que la même loi existait chez les Lacédémoniens [3].

On peut établir trois catégories de musiciens dans l'ancienne Égypte : 1° ceux qui étaient attachés au service du roi, de l'armée, ou employés dans les cérémonies publiques, en un mot, soldés par l'état ; 2° ceux qui allaient jouer chez les particuliers ou bien fai-

[1] Hérodote, l. II. Euterpe, ch. 104. — Diodore, l. I, ch. 74.

[2] Corneille de Paw. *Recherches sur les Égyptiens,* dans ses *OEuvres,* t. IV, p. 270.

[3] Hérodote, l. VI. Erato, ch. 60.

saient partie de leur maison; 3° ceux qui couraient les rues, se louant à vil prix de côté et d'autre. On ne comprend pas ici les musiciens des temples, parce qu'ils y étaient attachés comme prêtres ou aides subordonnés aux prêtres. Il paraît que les musiciens, danseurs, bouffons, saltimbanques, etc., de l'un et de l'autre sexe, étaient fort nombreux; on voit aussi que, dès cette antique époque, les aveugles tâchaient de s'utiliser comme musiciens (fig. 4).

La certitude acquise que les musiciens faisaient partie de la dernière classe du peuple égyptien conduit à plusieurs autres conclusions qui ne peuvent plus dès lors être regardées comme de simples conjectures. Ainsi l'on peut affirmer qu'ils ne recevaient à peu près aucune instruction hors celle qui concernait leur profession, et en supposant, chose bien peu probable à mon avis, que les prêtres aient eu des caractères hiéroglyphiques destinés à représenter les sons, eux seuls avaient la clef de ces emblèmes et se seraient bien gardés de la communiquer à des hommes qu'ils jugeaient à une si grande distance au-dessous d'eux par leur naissance et leur état. En conséquence, la musique et toutes ses dépendances s'apprenait uniquement de routine, ou, pour mieux dire, par écho. Remarquez aussi que les musiciens proprement dits n'avaient pas la moindre idée de la théorie physique et mathématique de leur art, et devaient être incapables à cet égard de poser le moindre raisonnement. Leur seule ressource était l'exécution même; car, on le verra bientôt, les classes supérieures n'apprenaient pas la musique, et par conséquent l'enseignement qui, chez les Grecs offrait de si grands avantages aux artistes, leur manquait complétement en Égypte. Il n'est

pas douteux que, parmi eux, il se soit trouvé des compositeurs, et, d'après l'organisation des choses, l'invention des mélodies devait avoir une fort grande importance pour la profession; en effet, comme il n'existait point de caractères musicaux, ou que, s'ils existaient, ils restaient inconnus aux simples praticiens, il en résultait que l'air nouveau inventé par un exécutant était pour lui une véritable propriété. On le comprend aisément; un air nouveau avait-il plu à une société, naturellement il était demandé dans une autre; or, comme il n'était connu que de son auteur et de la bande qui l'accompagnait, nécessairement on s'adressait à celle-ci pour l'entendre, et cet état de choses durait fort longtemps; ce n'était même que par une combinaison de diverses circonstances assez compliquées qu'un air tombait dans le domaine public et s'exécutait généralement; à cet égard tout marchait avec infiniment plus de lenteur que parmi nous, car il était du plus haut intérêt pour les musiciens de ne point apprendre à des confrères les pièces de leur répertoire.

Ils n'avaient pas lieu de les enseigner à des amateurs, car chez les Égyptiens les classes supérieures se souciaient fort peu d'une pareille étude. Il paraît même qu'elle leur fut, ainsi que la lutte[1], positivement interdite; l'étude de ces deux arts, qui pourtant avaient pour inventeurs les premiers dieux de l'Égypte[2], était, selon l'expression de l'historien grec, *illégale*. Les anciens législateurs, ajoute-t-il, avaient considéré la musique, non seulement comme inutile, mais encore

[1] DIODORE. *Bibliothèque historique*, l. I, ch. 81, t. I, p. 92. « *Παλαίστραν δὲ καὶ μουσικὴν οὐ νόμιμόν ἐστι παρ' αὐτοῖς μαντάνειν.* »

[2] Voy. plus haut, p. 17.

comme nuisible et ne servant qu'à énerver des âmes viriles [1]. Cette rude opinion est énoncée par Diodore de Sicile sans hésitation, sans périphrase, sans palliatifs : l'historien ne fait-il ici que reproduire celle d'auteurs plus anciens, ou bien parle-t-il d'après ses propres observations recueillies, comme il nous l'apprend lui-même, en ses longs voyages, et l'usage dont il parle existait-il encore de son temps? Nous ne pouvons rien décider à cet égard, mais d'après tout ce que nous savons des Égyptiens, je serais fort tenté de croire que, s'il s'est exprimé aussi positivement, ce n'est qu'après avoir vérifié et reconnu par ses propres informations, un fait d'ailleurs attesté par les témoignages antérieurs, un fait *acquis*, comme l'on dit de nos jours dans les tribunaux. D'ailleurs, quel que soit l'avis adopté relativement à la source de l'opinion émise par Diodore, elle ne peut être contestée par aucun témoignage équivalent.

Il en est pourtant un que l'on a opposé au texte si positif de la *Bibliothèque historique* ; et il mérite à tous égards d'être examiné; car, s'il ne doit, du moins à mon sens, empêcher en rien tout homme d'un bon jugement d'adopter le dire de Diodore, il fournit, sous d'autres rapports, des documents précieux. Ce témoignage est celui de Platon ; quand le passage aura été mis sous les yeux du lecteur, nous verrons comment l'on peut mettre d'accord l'historien et le philosophe.

Platon ne voudrait pas que dans un état gouverné par de bonnes lois, c'est-à-dire par celles qu'il propose, on laissât à la discrétion des poëtes ou musiciens le choix des pièces qui doivent être apprises par une

[1] DIODORE. Là même. « Τὴν δὲ μουσικὴν νομίζουσιν οὐ μόνον ἄχρηστον ὑπάρχειν ἀλλὰ καὶ βλαβεράν, ὡς ἂν ἐκθηλυνουσαντὰς τῶν ανδρῶν ψυχάς. »

jeunesse née de citoyens vertueux; il craint que les maîtres ne donnent la préférence à des paroles, des rhythmes, des mélodies conformes à leur propre goût, sans trop se mettre en peine si ces morceaux inspireront à leurs élèves du penchant pour le vice ou pour la vertu. Cependant, ajoute le philosophe athénien, cet état de choses subsiste presque en tous lieux, l'Égypte exceptée [1].

« On sera surpris, ajoute-t-il, des règles établies en ce dernier pays. Les Égyptiens ont dès longtemps reconnu la nécessité de n'offrir aux jeunes gens que la beauté et la perfection en forme comme en mélodie. Ils ont donc choisi et déterminé, à l'égard de la forme, certains types exposés dans les temples, et il est défendu aux peintres et autres artistes d'innover en aucune manière et de s'écarter en rien des règles établies sur ce point par les lois du pays : cette défense subsiste également à l'égard des mélodies, et, si l'on veut y prendre garde, on trouvera en Égypte des ouvrages de peinture et de sculpture faits depuis dix mille ans (je le dis à la lettre et non par approximation), qui ne sont ni plus ni moins beaux que ceux d'aujourd'hui, et ont été exécutés d'après les mêmes principes.

« Voilà qui est admirable, dit l'un des interlocuteurs. Oui, sans doute, continue l'Athénien, dans la bouche duquel Platon met ses propres idées, oui, c'est un chef-d'œuvre de législation et de politique; la même attention s'observe dans les choses de peu d'importance, mais les lois qui concernent la musique sont surtout bien remarquables. Comment a-t-on pu fixer d'une manière solide et durable les mélodies véritablement

[1] PLATON. *Les lois*, l. II, t. II, p. 656. « Νῦν δέ γε αὐτὸ.... ἐν πάσαις ταῖς πόλεσιν ἔξεστι δρᾷν πλὴν κατ' Αἴγυπτον. »

belles et naturelles? De telles inventions, sans doute, n'appartiennent qu'à des dieux ou êtres divins; c'est ainsi que les Égyptiens attribuent à la déesse Isis les anciens poëmes qu'ils ont conservés. »

Platon poursuit en observant que chez les peuples soumis à de telles règles, le goût du plaisir, qui porte à inventer sans cesse de nouveaux chants, n'aura jamais assez de force pour abolir comme surannées les mélodies consacrées par l'admiration des siècles [1]. Il voudrait qu'un tel usage fût généralement adopté, et qu'ainsi la musique demeurât immuable [2].

Villoteau partage l'enthousiasme du philosophe [3] et renchérit même sur ses idées : il en émet, pour son compte, de fort singulières qui seront plus tard examinées [4] ; pour le moment, le point de fait résultant du dire de Platon est seul à considérer : c'est à savoir que les Égyptiens possédaient des mélodies fort anciennes, conservées avec le plus grand soin, et auxquelles il n'était permis de rien changer ; contents de ces chants légalement consacrés, ils se souciaient peu

[1] Platon. Là même. « Θαῦμα καὶ ἀκοῦσαι· πάλαι γὰρ δή πότε, ὡς ἔοικεν, ἐγνώσθη παρ' αὐτοῖς οὗτος ὁ λόγος, ὃν τοινῦν λέγομεν ἡμεῖς, ὅτι καλὰ μὲν σχήματα, καλὰ δὲ μέλη δεῖ μεταχειρίζεσθαι ταῖς συνηθείαις τοῖς ἐν ταῖς πόλεσι νέοις. Ταξάμενοι δὲ ταῦτα ἅττα ἐστὶ καὶ ὁποῖ' ἅττα, ἀπέφηναν ἐν τοῖς ἱεροῖς· καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἐξεστιν οὔτε ζωγράφοις, οὔτ' ἄλλοις ὅσοι σχήματα καὶ ὁποῖ, ἅττα ἀπεργάζονται. καινοτομεῖν, οὐδ' ἐπινοεῖν ἄλλ' ἅττα ἢ τὰ πατριά· οὐδὲ νῦν ἔξεστιν, οὔτ' ἐν τουτοῖς, οὔτ' ἐν μουσικῇ ξυμπάσῃ. Σκοπῶν δ' εὑρήσεις αὐτότι τὰ μυριοστὸν ἔτος γεγραμμένα, ἢ τετυπωμένα (οὐκ ὡς ἔπος εἰπεῖν μυριόστον, ἀλλ' οντώς) τῶν νῦν δεδημιουργημένων οὔτέτι καλλίονα οὔτ' αἰσχίω, τὴν αὐτὴν τέχνην ἀπειργασμένα. — Θαυμαστὸν λέγεις. — Νομοθετκὸν μὲν οὖν καὶ πολιτικὸν ὑπερβαλλόντως. Ἀλλ' ἕτερα φαῦλ' ἂν εὕροις, αὐτότι, τοῦτο δέ τὸ περὶ μουσικῆς ἀλητές τε καὶ ἄξιον ἐννοίας, ὅτι δυνατὸν ἄρ' ἦν περὶ τῶν τοιούτων νομοθετεῖσθαι βεβαίως θαῤῥομῆτα μελη τὰ τὴν ὀρθότητα φύσει παρεχόμενα. Τοῦτο δὲ, θεοῦ ἢ θείου τινὸς ἂν εἴη Κατάπερ ἐκεῖ φασὶ τὰ τὴν πολὺν τοῦτον σεσωσμένα χρονον μέλη, τῆς Ἴσιδος ποιήματα γεγονέναι. »

[2] Platon. *Les lois*, l. VII, p. 660.

[3] Villoteau. *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*, dans la *Desc. de l'Égypte*, t. XIV, p. 281.

[4] Voyez le premier *excursus* de ce livre.

d'en avoir de nouveaux; enfin, l'on peut, si l'on veut, supposer que ces mélodies étaient enseignées à la jeunesse; toutefois, Platon ne le dit pas d'une manière positive, il se borne à en faire une partie intégrante des lois et coutumes, ce qui peut vouloir dire simplement que ces mélodies étaient exécutées dans les temples, dans les cérémonies publiques, etc., qu'elles étaient essentiellement *légales*, etc.

Tels sont les faits que fournit Platon : ils seraient confirmés par Strabon, en s'en rapportant à Wilkinson [1], qui cite un passage que je n'ai pas rencontré dans mon édition ; d'après les termes supposés du géographe, il semblerait avoir eu en vue le passage dont nous parlons, mais il serait plus explicite que le philosophe à l'égard de l'éducation des jeunes Égyptiens.

A parler franc, il me semble que la contradiction prétendue entre l'opinion de Platon et celle de Diodore, n'a jamais reposé que sur une confusion d'idées facile à éviter. Pour concilier ces deux auteurs, il n'est pas même besoin de recourir, comme le fait Villoteau [2], à des différences d'époque. Il ne faut pas non plus adopter d'une manière absolue l'idée de Martini qui suppose [3] que les Égyptiens bannissaient la musique molle et efféminée propre à corrompre les mœurs, et non pas la musique mâle et généreuse capable de les former et de les corriger; les Égyptiens ne bannissaient aucune musique, mais seulement ils ne souffraient pas que telles ou telles mélodies fussent employées inconsidérément et hors de propos, ou bien substituées à celles dont on servait de temps immémorial. On doit

[1] WILKINSON. *Manners and customs*, etc., t. II, p. 224.
[2] VILLOTEAU. *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*, p. 309.
[3] MARTINI. *Storia della musica*, t. I, p. 77.

de même rejeter l'opinion de Wilkinson, qui pense[1] que Diodore a seulement voulu dire que les prêtres et les grands n'étudiaient jamais la musique comme art d'agrément, mais s'y appliquaient dans un but plus élevé ; évidemment cette interprétation est trop forcée.

Il suffit, pour faire disparaître toute apparence de contradiction, de n'imputer à Platon et à Diodore que ce que chacun d'eux a réellement écrit. Or, Platon n'a aucunement prétendu que la musique en général fût très-honorée et généralement enseignée en Égypte, ni que les artistes y jouissent d'un grand crédit; il a simplement parlé de certaines mélodies spéciales fort belles, selon lui, transmises d'âge en âge depuis un grand nombre de siècles, auxquelles il était expressément défendu de faire le moindre changement et auxquelles, bien moins encore, l'on songeait à en substituer d'autres.

Supposant avec le philosophe, ou pour mieux dire avec Strabon, que ces mélodies fussent apprises par les jeunes gens qui recevaient une bonne éducation, cela signifie-t-il que la musique proprement dite fut une des branches de l'enseignement? Rien en vérité n'autorise à le dire, et c'est abuser du texte d'un écrivain que de donner ainsi de l'extension à une idée qui, prise tout naturellement, fournit une donnée absolument conforme à d'autres témoignages positifs et respectables.

Diodore a donc pu dire avec pleine raison que l'étude de la musique était interdite aux Égyptiens, car quelques pièces apprises d'oreille ne constituent point l'art musical. Autant vaudrait dire que les enfants qui, dans les cultes israélite, catholique, protestant, etc.,

[1] WILKINSON. *Manners and customs*, etc., t. II, p. 241.

retiennent et reproduisent le chant de certains psaumes et cantiques, apprennent par ce seul fait la musique. On sent tout ce qu'aurait de ridicule une pareille assertion sur laquelle il est inutile de s'arrêter. Diodore n'est pas non plus en contradiction avec Platon, lorsqu'il dit que les Égyptiens regardaient la musique non seulement comme inutile, mais encore comme nuisible; l'existence d'anciens types mélodiques ne prouve réellement rien contre cette opinion, et ici nous trouvons encore un rapprochement à faire avec les habitudes modernes. N'est-il pas arrivé souvent à beaucoup de prêtres de la religion catholique de blâmer la musique en paroles et en écrits [1], de l'anathématiser même, et de vouloir la bannir des temples, dans lesquels pourtant ils admettaient sans difficulté le plain-chant, qui n'est qu'un rameau de l'arbre musical? C'était précisément là ce qui se passait chez les prêtres égyptiens; ils avaient des mélodies qui leur étaient propres, et trouvaient que, hors de là, toute musique était blâmable ou nuisible : ils avaient réussi à faire partager ces idées, non seulement à toute leur caste, mais encore à celle des guerriers qui venait après la leur; en conséquence, ceux-ci n'étudiaient point la musique, ils abandonnaient le soin de l'apprendre aux gens de la troisième classe; c'étaient ces derniers qui exerçaient la profession musicale à peu près comme un métier qui servait à divertir les riches en plusieurs circonstances, ainsi qu'on l'a vu

[1] Voy. entre autres FEYOO, *Declamacion contra la introduction della musica profana en los templos*, Dans son *Teatro critico universale*. Madrid, 1726, p. 339. — Voyez aussi un abominable pamphlet de N. S. GUILLON (actuellement évêque de Maroc *in partibus infidelium*), intitulé *Lettre à monseigneur l'archevêque de Paris*, imprimé à la suite de son *Discours d'ouverture des cours de théologie pour l'année* 1830, in-8. Paris, 1830.

plus haut ; c'est dans ces occasions que sont représentés les musiciens sculptés ou peints sur les antiques monuments, et pas un seul n'offre un particulier, un *amateur* chantant ou jouant d'un instrument pour s'amuser ou se distraire. Les anciens Égyptiens regardaient la musique du même œil que le font les habitants modernes du pays [1] ; ces peuples se complaisent à entendre les musiciens qui occupent un instant leur oisiveté, ils paraissent même fort sensibles aux charmes de la mélodie, mais pas un d'eux ne songe à cultiver lui-même l'art musical en acquérant la pratique nécessaire, et tous professent pour ceux qui l'exercent le plus souverain mépris.

Ce dédain des Égyptiens était si réel et tellement invétéré, qu'après la conquête du pays par Alexandre, bien que le goût pour la musique ait augmenté, que beaucoup d'usages se soient modifiés, et que les musiciens aient acquis parfois une telle influence, que l'on se servait d'eux pour obtenir des rois et des reines les faveurs et les emplois les plus recherchés [2], les Égyptiens *de la vieille roche* continuèrent à rester amis de leurs institutions, à ne rien emprunter des autres peuples, selon l'habitude de leurs ancêtres [3]; ils ne changèrent surtout rien à leurs préjugés antimusicaux. Ne les voyons-nous pas donner, par moquerie, à l'un de leurs rois, le surnom de *flûtiste* [4] (et plût à Dieu que chez les souverains on ne trouvât jamais de défauts plus blâmables), lui reprochant ainsi son goût prononcé pour la musique. Il est bien remarquable qu'à

[1] Clot-Bey. *Aperçu général sur l'Égypte*, t. II, p. 82.
[2] Joseph. *Antiquités judaïques*, liv. XV, ch. 2.
[3] Hérodote, l. II, Euterpe, ch. 79.
[4] « Αὐλήτης. »

une époque à laquelle la majorité des classes supérieures de l'Égypte s'était jointe au cortége de la nouvelle dynastie fondée par les successeurs du conquérant macédonien, l'influence de l'opinion en Égypte ait été assez puissante pour que ce surnom de *Flûtiste* restât dérisoirement attaché au nom du onzième Ptolémée, qui, chassé par le peuple d'un trône qu'il était indigne d'occuper, y fut replacé par les armes étrangères; prince lâche, cruel et débauché, dont le règne fut employé à obtenir, à force d'argent et de bassesses, la conservation d'une paix honteuse. C'est sous ce point de vue qu'il devait être présenté à la postérité, c'est-à dire comme un objet d'horreur et de dégoût, et non avec un surnom qui caractérise simplement une habitude fort innocente en elle-même, qui, poussée à l'excès, chez un souverain peut bien être un travers, mais n'a jamais été et ne sera jamais un vice. Je dois remarquer en passant que Strabon [1] adopte ici l'opinion égyptienne, et accuse hautement le penchant musical de Ptolémée, lui reprochant entre autres *déportements*, d'avoir établi dans son propre palais des concours où il disputait d'habileté avec les professeurs; le géographe oublie que ce roi était d'origine grecque, et qu'en Grèce c'était une honte de ne pas savoir chanter ou jouer des instruments.

En un mot, et pour terminer cette discussion, de laquelle l'opinion de Diodore me semble sortir intacte et victorieuse, on peut, je crois, établir que les Égyptiens, tout en admettant la musique dans leurs divertissements publics et particuliers, tout en recevant chez eux les musiciens dont le talent pouvait les amuser, tout en les payant généreusement et sans doute

[1] Strabon. *Géographie*, l. XVII. p. 796.

leur accordant de justes éloges, ne crurent jamais qu'il convînt à leur rang d'acquérir par eux-mêmes la moindre habileté dans ce genre; il est même fort possible que les lois le leur aient absolument défendu. Si les jeunes gens distingués apprenaient par cœur quelques chants, c'était surtout ceux des prêtres; là se bornait toute leur instruction musicale.

Cette transmission routinière de chants consacrés leur était faite sans doute par les prêtres eux-mêmes ou par les prêtres-musiciens attachés aux principaux temples, et sur l'existence desquels les inscriptions indiquées plus haut[1] ne nous ont pas laissé de doute. On doit croire, ainsi que je l'ai déjà donné à entendre, que le genre de musique exécuté par eux leur était tout particulier, absolument différent de la musique du peuple, consacré par les idées solennelles et mystiques dont on l'entourait, ainsi que par sa haute antiquité; ces anciennes mélodies devaient être, à l'égard de la musique vulgaire, dans la position du plain-chant des églises catholiques.

Comment se conservaient-elles? était-ce par tradition orale? ou bien les prêtres possédaient-ils des caractères destinés à représenter les sons musicaux? Cette dernière hypothèse me semble, à tous égards, la moins vraisemblable : l'écriture hiéroglyphique se serait bien peu pliée à ce genre d'utilité, et l'idée d'une notation analogue aux hiéroglyphes égyptiens paraît véritablement répugner au bon sens. La phonographie suppose d'ailleurs une époque de l'art très-avancée et une pratique fort répandue. Kircher, si souvent habile à découvrir dans les matières qu'il expose autant ce qui n'y est pas que ce qui s'y trouve

[1] Voyez p. 36.

réellement, n'a point osé, malgré son érudition prodigieuse, et la hardiesse de son imagination, s'aventurer dans l'interprétation des hiéroglyphes sous le rapport purement musical : il parle, à la vérité, de caractères employés dans la musique égyptienne, mais ceux qu'il explique n'ont trait qu'à la *musique mondaine*, c'est-à-dire au mouvement harmonieux des corps célestes [1].

Le parti le plus raisonnable est assurément de penser que les prêtres comme les musiciens transmettaient oralement à leurs élèves les mélodies apprises par eux de la même manière, et peut-être cette opération si simple fut-elle longtemps pour le vulgaire un mystère auquel ces hommes jaloux au delà de toute expression du peu qu'ils savaient, étaient enchantés que l'on donnât une grande importance. Certains auteurs [2], interprétant mal le passage du grammairien Démétrius que nous avons cité plus haut [3], ont cru que les Égyptiens se servaient de voyelles comme nous nous servons des syllabes *ut ré mi fa*, etc., pour désigner les tons de l'échelle des sons, mais il me semble impossible d'admettre cette manière d'expliquer le texte, qui est évidemment forcée, qu'aucun témoignage n'autorise, et que les opinions étroites des prêtres égyptiens semblent naturellement exclure.

Il me semble au reste fort probable que la caste sacerdotale de l'Égypte n'a jamais possédé sur la théorie musicale des notions de grande valeur. On a prétendu [4]

[1] Voy. KIRCHER. *OEdipus ægyptiacus*, t. II, p. 130 et suiv.

[2] Isaac VOSSIUS. *De poematum cantu et viribus rhythmi*, p. 91. — Salomon VAN TIL, *Cantus poeseos nec non sonandi facultas tum veterum tum præsentium Hebræorum*, etc., pars prima, cap. 2. Dans UGOLINI, *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, t. XXXII, colonne cclxl.

[3] Voyez p. 31.

[4] WILKINSON. *Manners and customs*, etc., t. II, p. 248.

que Pythagore avait appris des prêtres égyptiens tout ce qu'il avait enseigné aux Grecs à cet égard, et cette assertion se trouve répétée dans quantité d'ouvrages spéciaux [1] qui sont dans toutes les mains et semblent s'être copiés les uns les autres; ils s'appuient de l'autorité de Diogène Laërce, qui ne dit rien de semblable et se borne à donner Pythagore comme *inventeur* du *monocorde* [2], sans aucunement indiquer à quelle source il en avait puisé l'idée. Il ne reste donc plus d'autre base à l'hypothèse en question qu'un passage d'Iamblique, auteur comparativement fort récent, puisqu'il vivait près de neuf siècles après le philosophe: dans ce passage, il est dit que Pythagore ayant été emmené captif à Babylone, les mages l'accueillirent et l'instruisirent dans les mystères; que pendant son séjour au milieu d'eux, prolongé durant douze années, il apprit l'arithmétique, la musique et les diverses autres sciences [3]. Ce ne serait donc plus en Égypte, mais dans la Chaldée, que le philosophe aurait fait son éducation musicale; mais, bien qu'à toute force il ne soit pas impossible que Pythagore ait puisé chez les peuples où il a voyagé l'idée d'une théorie de la musique, encore est-il certain que l'exposition de ses découvertes telle que nous l'offrent unanimement les auteurs anciens qui ont traité de cette matière, parmi lesquels il faut compter Iamblique lui-

[1] Par exemple dans LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, t. I. p. 247.

[2] DIOGÈNE. *Vie des philosophes*, liv. VIII, *Pythagore*, t. I, p. 497, éd. de Meibom. « Τόν τε κανόνα τόν ἐκ μιᾶς χορδῆς ἑυρεῖν. »

[3] IAMBLIQUE. *Vie de Pythagore*, ch. IV. « Εἰς Βαβύλωνα ἀνήχθη ·κἀκεῖ τοῖς Μάγοις ἀσμενοις συνδιατριψας καὶ ἐκπαιδευθεὶς τα παρ' αὐτοῖς, σεμνά καὶ θεῶν θρεσκέιαν ἐντελεστάτην ἐκμαθων, Ἀριθμοῦ τὲ καὶ Μούσικης, καὶ τῶν ἄλλων μαθηματων ἐπ'ἄκρον ἐλθὼν παρ' αὐτοῖς, ἄλλατε δώδεκα συνδιατρίψας ἔτη. »

même[1], qui, du reste, en cette occasion, ne fait que transcrire Nicomaque[2], écrivain spécial fort distingué, semble indiquer évidemment qu'elles lui appartiennent en propre; l'opinion de son biographe, dont on arguë ici pour prouver le contraire, est exprimée d'une façon trop générale pour mériter qu'on s'y arrête. On a aussi prétendu fort sérieusement que Pythagore avait pénétré jusqu'en Chine; là il aurait découvert le vrai principe du corps sonore et rapporté ensuite aux Grecs le système musical chinois arrangé à sa manière[3]. Il semble, en vérité, que ce soit un parti pris par tous ceux qui s'occupent des temps antérieurs à ceux du philosophe de Samos de vouloir le dépouiller de tout ce qui lui a valu l'immortalité.

Pour savoir si Pythagore a emprunté quelque chose au système musical des Égyptiens, il faudrait d'abord savoir si ces peuples ont jamais eu un système, et en second lieu quel était ce système; un passage fort obscur et fort entortillé de Nicomaque semble indiquer que le diagramme égyptien se composait de vingt-huit degrés, et avait par conséquent la même étendue que celui des Grecs[4]; or, je crois que l'on peut renoncer à l'espoir de jamais découvrir sur ce sujet des renseignements suffisants. A la vérité, ce système, ainsi que celui de l'ancienne musique des Chinois[5], a été *retrouvé* par l'abbé Roussier[6], mais comme on l'a

[1] IAMBLIQUE, *Vie de Pythagore*, ch. XXVI.

[2] NICOMAQUE. *Manuel de l'Harmonique*, ch. VI, p. 10, éd. de Meibom.

[3] AMIOT. *De la musique des Chinois*, dans le t. VI des *Mémoires concernant les Chinois*, p. 173. — *Supplément au Mémoire sur la musique des Chinois*, manuscrit de la Bibliothèque Richelieu, à Paris.

[4] NICOMAQUE. *Manuel de l'Harmonique*, p. 38.

[5] Voy. livre I, ch. IX; t. I, p. 272.

[6] ROUSSIER. *Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers systèmes*

dit plaisamment, ce qu'il affirme relativement aux Égyptiens, il eût pu le dire avec tout autant de raison des habitants de la lune [1], et il a eu du moins le mérite d'avouer lui-même que les théories qu'il exposait pouvaient fort bien n'avoir pas été celles de l'ancienne Égypte [2] : c'est pour cela que je n'ai pas cru devoir donner place à ses conjectures dans le corps de cette histoire [3].

L'interprétation des signes hiéroglyphiques qui, bien souvent, n'est pas moins conjecturale ne paraît pas douteuse lorsqu'elle traduit par l'idée de *musique*, *chant*, *chanteur*, un bras avec la main abaissée indiquant l'action de battre la mesure [4].

En effet, un grand nombre de représentations prouve que le battement des mains était en usage toutes les fois que l'on chantait en chœur. Ce mouvement rhythmique, régulateur de la mesure, dont le bruit ajoute encore à la vivacité et à la gaîté d'une musique exécutée sans prétention, a été indiqué par les anciens auteurs [5]. Il est toujours en usage dans l'Égypte moderne [6]. Les musiciens et les danseurs ont été aussi représentés par la tourterelle ; les Égyptiens supposaient que cet oiseau, sensible au son de la flûte, cherchait à en imiter les modulations, et s'efforçait en même temps de répéter les mouvements de la danse [7].

de musique chez les Grecs, les Chinois et les Égyptiens ; avec un parallèle entre le système des Égyptiens et celui des Modernes. Paris, 1770.

[1] Forkel. *Allgeimen litteratur der Musik, oder Anleitung zur kenntnis musikalischer Bücher*, etc. Leipzig, 1792, p. 30.

[2] Roussier. *Mém. sur la mus. des anc.*, p. 65.

[3] Voy. le quatrième *excursus* de ce livre III, à la fin de ce volume.

[4] Rosellini. *I monumenti dell' Egitto e della Nubia*, etc., t. III, p. 56.

[5] Hérodote II, Euterpe, ch. 3.

[6] Rosellini. *I monumenti dell' Égitto*, etc., t. III, p. 75.

[7] Philippe, cité par Valeriani. *Hieroglyphica, sive de sacris Ægyptiorum aliarumque gentium litteris commentarium*, libri VIII, p. 161 E.

Le grand nombre des instruments de musique représentés sur les monuments anciens, la variété de leur forme et les procédés de leur construction prouvent d'une manière incontestable que, dès une époque fort reculée, la musique avait fait en Égypte de notables progrès. Il est fort à présumer que l'art resta stationnaire depuis l'époque où le pays conquis par Cambyse appartint aux Perses jusqu'à celle où il passa entre les mains des successeurs d'Alexandre dit le Grand. Les premiers conquérants n'avaient pu apporter aux Égyptiens une civilisation plus avancée que celle qu'ils possédaient, et, tout au contraire, les vaincus s'étaient trouvés à même de civiliser les vainqueurs, ainsi qu'il est arrivé plus tard des Gaulois par rapport aux Francs et des Chinois à l'égard des Tartares. La fondation de plusieurs villes, et particulièrement d'Alexandrie attira en Égypte beaucoup de Grecs qui accouraient en foule dans un pays où ils trouvaient la langue et les mœurs de leur patrie, des souverains de leur nation, une cour somptueuse, et des ressources de tout genre pour exercer leur activité. Les artistes surtout qui regorgeaient en Grèce durent s'y rendre en grand nombre dans l'espoir de trouver à s'employer utilement, et, selon l'expression vulgaire, de *faire fortune*.

L'école d'Alexandrie acquit bientôt en musique, comme dans les autres facultés, une très-grande importance; elle la mérita et conserva pendant une longue suite d'années. Le talent des Alexandrins pour la composition des chansons a obtenu chez les anciens une grande renommée[1]. C'est à un mathématicien d'Alexandrie qu'est due l'invention de l'orgue hydraulique;

[1] CLÉMENT d'Alexandrie. *Pédagogue*, liv. II, ch. 4.

Ctésibius faisait cette découverte vers l'an 124 avant l'ère vulgaire, sous le règne de Ptolémée Évergète II. A peu près dans le même temps, Héron, son compatriote et son élève, décrivait dans ses *Pneumatiques* un orgue d'un autre genre. Plus tard, vers 130, le célèbre astronome Ptolémée, né à Peluse dans la basse Égypte, expliquait, dans un ouvrage qui nous est resté, la doctrine des sons et de leurs rapports. Mais ces travaux et divers autres ne sauraient appartenir réellement à la musique des Égyptiens; ce n'était plus sur les anciens types mélodiques, autrefois si vénérés, que s'exerçaient les spéculations des théoriciens. Ce n'était plus par eux que brillait l'habileté des exécutants : le goût de la musique grecque s'était rapidement répandu dans un pays où tout ce qui avait une véritable importance était devenu grec; il est permis de rapporter à cette époque la perte de plusieurs instruments antiques auxquels on avait substitué les instruments grecs; on peut même affirmer sans crainte que les instruments qui purent alors être inventés furent essentiellement conçus et construits d'après le système des Grecs. Les conquérants avaient consolé les vaincus en reportant chez eux ces mêmes arts qu'ils leur avaient empruntés jadis, et que leur admirable génie avait merveilleusement fécondés et amenés en peu de temps au plus haut point de perfection. C'est donc seulement lorsque nous étudierons la musique des Grecs que nous aurons à examiner les inventions de Ctésibius et de Héron, ainsi que les recherches de Ptolémée.

Telle fut la réputation d'habileté des Alexandrins dans l'exécution vocale et instrumentale, que sous la période romaine c'était d'Alexandrie que partaient les artistes les plus célèbres pour se rendre dans di-

verses contrées. Ils étaient particulièrement employés comme chanteurs sur les principaux théâtres de l'Italie. Ainsi, lorsque Néron remporta le prix du chant à Naples, les habitants de cette ville, pour célébrer sa victoire, firent composer des vers qui furent chantés par d'habiles exécutants venus d'Alexandrie ; l'empereur, charmé d'un tel compliment qui était tout à fait dans ses goûts, et recevait un nouveau prix du talent des artistes chargés de l'exécution, fit venir à Naples un grand nombre de leurs compatriotes [1], dont la présence accrut encore la passion que les Napolitains avaient dès lors pour la musique et les spectacles. Le penchant que l'on avait pour certaines chansons des Alexandrins était d'ailleurs, ainsi qu'on l'a vu [2], général dans l'empire romain. Ce goût s'étendit même à la musique des peuples voisins de l'Égypte, et les Romains se passionnèrent surtout pour la musique des Syriens, qui, du reste était vraisemblablement peu différente de celle de l'Égypte et de la Grèce ; les Syriens chantaient dans la langue même de leur pays ; ainsi que les Égyptiens, ils accompagnaient le chant d'instruments à cordes obliques (harpes), de flûtes et de tambourins [3].

On peut assigner l'époque à laquelle le christianisme fit en Afrique de grands progrès, comme celle de la décadence rapide de la musique gréco-égyptienne. Les anciennes traditions musicales qui, depuis longtemps,

[1] SUÉTONE. *Les douze Césars ; Néron*, ch. XX, t. II, p. 176.

[2] Voy. plus haut, p. 50.

[3] JUVÉNAL. *Satyre* III, v.

> « Jampridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes,
> Et linguam, et mores, et cum tibicine chordas
> Obliquas, nec non gentilia tympana secum
> Vexit. »

étaient renfermées dans les temples se perdirent à mesure que le culte des anciennes divinités fut abandonné ; tout fut anéanti lorsque, sous Théodose, l'on ferma définitivement les temples, et que les prêtres, naguère persécuteurs, furent à leur tour chassés et persécutés. On voit, au reste, que la musique religieuse avait commencé à déchoir longtemps avant ce temps, et sans doute même avant l'époque de Constantin, puisque Julien, pensant avec raison que la musique sacrée des temples doit être un sujet de sollicitude pour le chef de l'empire, fondait, en 362, dans Alexandrie, une école destinée à en ranimer le goût. Les élèves devaient être de bonne famille ; ils étaient habillés aux frais du trésor, recevaient par mois, outre l'huile, le froment et le vin, la valeur en numéraire de deux artabes de grain, c'est-à-dire de soixante-cinq litres. L'empereur voulait en outre qu'il fût dressé un registre de leur enrôlement ; il promettait de récompenser dignement les efforts de ceux qui se distingueraient le plus, et de s'occuper par la suite de l'avancement de chacun dans la profession qu'il adopterait. Il conseillait au préfet Ecdicius de diriger son choix de préférence sur les disciples du musicien Diodore. C'est, ajoutait Julien dans la lettre qu'il écrivait à ce sujet, une vérité bien prouvée dans divers ouvrages qui traitent de cette matière, que la musique sacrée élève et purifie l'âme de ceux qui la cultivent [1]. La mort prématurée du prince rendit ses efforts impuissants, et peut-être même l'école projetée ne fut-elle jamais ouverte ; le règne des arts était fini en Égypte.

Passa-t-il quelque chose de cette ancienne musique

[1] JULIEN (l'empereur), *Lettres*, 58.

religieuse que Julien s'efforçait de reconstituer, dans les chants primitifs de l'église chrétienne de l'Égypte? Rien ne le prouve précisément, si ce n'est peut-être l'analogie du chant actuel des Kophtes avec le chant voyelle des anciens prêtres, analogie déjà signalée, et sur laquelle je reviendrai [1]. Du reste, il ne faut pas perdre de vue qu'en Égypte comme partout ailleurs, les premiers chrétiens furent pris dans la classe la plus pauvre et la moins instruite, et que ceux qui embrassèrent les derniers la religion nouvelle furent naturellement les ministres des anciennes divinités. Ce qui put passer de l'ancienne musique religieuse dans les prières nouvelles fut donc nécessairement fort tronqué, fort mal adapté et fort gâté par des exécutants inhabiles. Lorsque plus tard les prêtres et autres personnages considérables doués de connaissances musicales vinrent se joindre aux premiers convertis, les mauvaises habitudes étaient prises, et une réforme devenait difficile ; d'ailleurs, la musique, dans les premiers temps de l'Église chrétienne, n'eut qu'une importance fort secondaire, et l'on fit sans doute peu d'attention à son origine et à sa formation. Il est aussi permis de croire que les chants des Esséniens dont il sera parlé plus loin [2], entrèrent pour quelque chose dans la composition des hymnes et autres pièces musicales des chrétiens d'Égypte, et peut-être, ainsi que je le disais il y a un instant, se retrouve-t-il un peu de tout cela dans la musique actuelle des églises kophtes, que les années et l'inexactitude des traditions auront depuis singulièrement modifiée. Quoi qu'il en soit, il est certain que le chant des psaumes établi

[1] A l'article quatrième.
[2] Deuxième section de ce livre, art. II.

dans l'Église d'Alexandrie par son patriarche Athanase était accompagné de très-faibles inflexions de voix, en sorte que celui qui récitait de la sorte semblait plutôt parler que chanter [1]. On ne sait si ce chant avait été inventé par Athanase, ou simplement approuvé et adopté par lui, mais on n'ignore pas qu'il fit une rude guerre aux hérétiques de son temps, qui voulurent introduire des chants d'un autre genre, aux Mélésiens, par exemple, qui avaient des hymnes accompagnés de danses, de battements de mains et du son de clochettes mises en mouvement au moyen de cordons [2]. On peut croire que cette manière de récitatif établie par Athanase, et que Martini [3] rapproche avec assez de raison du chant férial de l'Église romaine, se conserva pendant fort longtemps.

La division des chrétiens d'Égypte en deux sectes, celle des jacobites, composée des indigènes, et celle des melchites, formée des Grecs et des Romains établis dans le pays, dut plus tard contribuer à corrompre la musique religieuse des premiers siècles du christianisme.

Quant à la musique civile et populaire, elle alla se perdant petit à petit, ainsi que l'usage de plusieurs instruments; elle dut s'éteindre d'abord dans les villes avec les coutumes antiques dont le nouvel état de la société amenait chaque jour l'abolition. Enfin, quand l'Égypte fut conquise par les Arabes, les vestiges d'antiquité qui subsistaient encore ne tardèrent pas à se fondre dans les connaissances que possédaient les

[1] Aurelius Augustinus. *Confessions,* lib. X, cap. 33.

[2] Théodoret. *Hæreticarum fabularum,* lib. IV, t. II, p. 438. Ed. Cologne, 1567. — Martini. *Storia della musica. Dissert.* terza, t. I, p. 382.

[3] Martini, t. I, p. 378.

vainqueurs. La perte irréparable de la bibliothèque d'Alexandrie, cet *aliment* si substantiel *de l'âme*, ainsi qu'elle avait été heureusement nommée, malheur à jamais déplorable, dont tout ami de l'antiquité et de l'humanité ne peut parler que les larmes aux yeux, anéantit les ouvrages de théorie musicale dans lesquels se trouvaient déposés les principes de l'école gréco-égyptienne, et sans doute aussi beaucoup de compositions musicales d'une époque plus ou moins ancienne. Dès lors, l'œuvre du barbare Omar, sectateur stupide de la loi mahométane, fut accompli : le système tonal et les instruments arabes furent partout substitués au système et aux instruments anciens, et généralement adoptés. Ce qui resta d'airs antiques tomba en peu de temps dans le mépris, et fut abandonné aux dernières classes du peuple vaincu, à ces malheureux Kophtes, que leur descendance bien prouvée [1] des anciens Égyptiens rendra toujours dignes d'une pitié que sans cela ils auraient peine à inspirer.

Toutefois, lorsque la fusion des vainqueurs et des vaincus se fut opérée d'une manière à peu près complète par l'adoption de plus en plus générale de la religion musulmane professée par les vainqueurs, et dès lors religion de l'état, l'aptitude réelle et bien prouvée des Égyptiens pour la musique et pour le chant continua de se manifester comme par le passé. Aussi avons-nous vu [2] qu'ils ont conservé l'usage de s'aider de la puissance rhythmique dans certains travaux pénibles, tels que ceux des puiseurs et des rameurs, et cette ha-

[1] Elle n'a été contestée que par M. Champolion, et il est juste de dire que cette autorité est fort considérable ; cependant peu de personnes se sont rangées à l'avis de ce savant.

[2] Voyez plus haut, p. 48, et le troisième *excursus* de ce livre.

bitude annonce assurément chez ces peuples un sentiment de mesure et de cadence qu'en effet ils possèdent peut-être même plus qu'aucun peuple de l'Europe [1]. Il faut au surplus que l'inclination des habitants de l'Égypte vers la musique et le chant ait été jadis bien prononcée pour que, passés sous l'étendard de Mahomet, et devenus plus rigides que tous les autres musulmans dans le maintien de la discipline, ils aient néanmoins conservé l'usage du chant, proscrit par leur loi, et qu'ils en fassent usage aux funérailles de ceux qu'ils ont à regretter [2], chose que le prophète leur défend expressément. Ce n'est pas tout, ils ont composé des hymnes en l'honneur des saints et des saintes de leur religion, ils en ont écrit en l'honneur de Mahomet lui-même ; ils les multiplient aux jours de fêtes en les accompagnant de presque tous les instruments de musique qu'ils possèdent. Il faut donc, dit avec raison Villoteau [3], qu'un ascendant irrésistible les ait entraînés malgré eux, et ne leur ait pas permis de céder à la voix de leur conscience, qui doit à chaque instant leur reprocher de commettre une impiété. Or, quel peut être cet ascendant, sinon la nature même de leur organisation, qui, les ayant merveilleusement disposés pour apprécier le chant et la mesure, les met continuellement dans une sorte de nécessité de se soumettre à l'influence de la musique, et de se laisser subjuguer par le charme irrésistible de cet art enchanteur ?

[1] Villoteau. *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, dans la *Description de l'Égypte*, t. XIV. Et. mod., p. 236, éd. in-8°.

[2] Clot-Bey. *Aperçu général sur l'Égypte*, t. II, p. 45.

[3] Villoteau. *De l'état actuel de l'art mus. en Ég.*, p. 238.

ARTICLE III.

Instruments égyptiens.

§ 1. *De la musique vocale et instrumentale des Égyptiens en général.*

Il eût été sans doute convenable de commencer cet article par des observations sur la manière dont les Égyptiens envisageaient la partie vocale de la musique, mais ce que les monuments nous apprennent à cet égard se réduit à fort peu de chose, ou bien à des choses que nous saurions certainement sans leur secours. Ils nous offrent, par exemple, des individus isolés, hommes ou femmes, chantant seuls à seuls, avec ou sans accompagnement. Dans d'autres cas, l'on voit plusieurs chanteurs exécuter de la musique dans une réunion privée, et un ou deux d'entre eux battre la mesure avec les mains. Quelquefois des troupes de plus de vingt choristes chantent ensemble, et deux seulement battent la mesure [1].

Cet usage de marquer le rhythme en frappant des mains est encore en usage aujourd'hui parmi les musiciens de l'Égypte et s'emploie, sans doute à peu de différence près, de la même manière qu'autrefois.

Il n'est pas douteux que, dans leur musique, les Égyptiens aient tiré parti de la différence des voix d'homme et de femme; on est d'autant plus fondé à le croire que l'on voit les Israélites, après le passage de la mer Rouge, se partager en deux troupes, selon les sexes, pour célébrer leur libération en rendant grâce au dieu de leurs pères [2]. On peut donc présumer que

[1] Wilkinson. *Manners and customs of the ancient Égyptians*, etc., t. II, p. 223.

[2] Voy. la deuxième section de ce livre, art. II.

cette division des voix en deux chœurs était une pratique habituelle en Égypte.

On sait que les Égyptiens avaient des eunuques, mais on ignore s'ils tiraient quelque parti, dans leur musique, de la conservation et du développement de la voix puérile que procure l'éviration.

Une habitude assez singulière chez les anciens chanteurs de l'Égypte était de tenir une main près de l'oreille lorsqu'ils chantaient avec accompagnement[1]. Leur but, en prenant cette position, était sans doute de se faire de la main une sorte de cornet acoustique destiné à mieux conduire jusqu'à eux les sons de l'instrument accompagnant; toutefois, il ne serait pas impossible qu'ils l'aient adoptée dans un but tout opposé, et dans la seule vue de n'être point troublés par des sons différents, au moins quant au timbre, de ceux qu'ils proféraient eux-mêmes. On doit remarquer que les chanteurs de l'Égypte actuelle ont conservé cette habitude; il est, dit-on, curieux de les voir la tête inclinée, les deux mains aux oreilles qu'ils entourent en forme de conque, et la gorge gonflée par leurs efforts extraordinaires pour atteindre et soutenir pendant très-longtemps les tons aigus auxquels l'auditoire paraît se complaire. On n'ose croire que les choses fussent tout à fait de même dans les temps anciens. Il paraît, du reste, qu'aujourd'hui les voix élevées sont les plus communes en Égypte, chez les *alatyeh* (chanteurs), comme chez les *aoualem* (chanteuses), auxquelles on reproche de ne faire entendre que des notes monotones et glapissantes[2]; mais il ne faut pas regarder cette particularité comme un fait naturel; il est fort

[1] ROSELLINI. *I monumenti dell' Égytto e della Nubia*, t. III, p. 56.
[2] CLOT-BEY. *Aperçu général sur l'Égypte*, t. II, p. 86.

possible que des voix plus ou moins graves finissent par se porter entièrement dans la région élevée, par suite de l'exercice qu'elles font constamment des notes aiguës, tandis que, négligés et rebutés, les tons graves, finissent par se perdre entièrement.

A cela se réduit ce que l'on peut dire de la musique vocale des Égyptiens; nous verrons plus tard comment les voix s'associaient aux instruments.

Nous possédons sur ceux-ci d'assez amples renseignements qui, à de certains égards, ont surtout le mérite d'être positifs et incontestables, puisque les monuments où en est conservée la figure nous indiquent aussi la manière dont on les jouait. Malheureusement ils ne nous apprennent pas, à beaucoup près, tout ce que nous voudrions savoir, et l'on est obligé de s'en tenir, sur bien des points, à de simples conjectures. Plusieurs écrivains n'ont pas manqué d'en proposer de plus ou moins plausibles.

Ainsi le savant Iablonski [1] s'est livré à des recherches fort érudites pour prouver que le mot *tebouni*, rencontré par lui dans un écrivain ecclésiastique nommé Joseph, était véritablement égyptien, et désignait un instrument trigone peu différent quant au résultat de la lyre et de la cithare antiques, et quant à la forme assez semblable à la harpe moderne. A l'appui de son opinion, Iablonski rassemble plusieurs autorités qui, par les rapprochements qu'il fait, et les déductions qu'il tire semblent se trouver parfaitement d'accord. Après avoir cité Athénée [2], Suidas [3], Hésychius [4], Mar-

[1] IABLONSKI. *Voces Ægyptiacæ apud scriptores veteres*, voce TEBOYNI, dans ses *Opuscula*, t. I, p. 344.

[2] ATHÉNEE. *Deipnosophistes*, l. IV, ch. 24.

[3] SUIDAS, voce Σαμβύκαι.

[4] HESYCHIUS, voce Τριγώνον.

tianus Capella[1], auxquels Iablonski aurait pu joindre Nicomaque[2], le savant philologue fait observer que, dans la traduction kophte de la bible, le mot hébreu kinnor ou kinnur que les Septante traduisent en grec par *cithara*, est rendu par *ouoimi*. Ce mot, par l'addition de l'article kophte *te* et le changement fort ordinaire des lettres *u* et *ou* en *b* fournirait sans trop d'efforts le mot *tebouni*. Les conclusions d'Iablonski semblaient suffisamment motivées à La Croze[3], au père Montfaucon[4], et à Villoteau[5], pour être admises sans autres discussions; elles sont devenues inattaquables depuis que les monuments les ont confirmées, et que l'on a reconnu le mot *tebouni* dans toutes les inscriptions qui accompagnent les harpistes[6] sculptés sur les murailles des temples et autres édifices de l'ancienne Égypte.

Villoteau pense que le mot tébouni indiquait tous les instruments à cordes en général[7], mais il ajoute que sans doute l'ancienne langue égyptienne possédait des noms particuliers pour en désigner les différentes espèces : ces noms se seraient perdus sous les Ptolémées, lorsque la langue nationale se fondit peu à peu dans celle des Grecs, de telle sorte que la langue kophte actuelle n'a conservé qu'environ un quart de mots égyptiens, le reste appartenant, soit à la langue grecque, soit à des langues plus modernes.

[1] Martianus CAPELLA. *De nuptiis Philologiæ*, lib. IX, p. 313, éd. Grot.
[2] NICOMAQUE. *Manuel d'harmonique*, lib. I, p. 8, éd. Meibom.
[3] LA CROZE. *Lettres particulières* citées par Iablonschi.
[4] MONTFAUCON. *Antiquité expliquée*, t. I, p. 11, 110, 140, etc.
[5] VILLOTEAU. *Dissert. sur les div. esp. d'instr. de mus. des Égyptiens*, p. 183.
[6] ROSELLINI. *I monumenti dell' Égitto*, etc., *Monumenti civili*, t. III, p. 22.
[7] VILLOTEAU. *Inst. de mus. des Ég.*, p. 184.

Au reste, la perte de ces mots a l'avantage de nous éviter beaucoup de discussions sur le sens précis de certaines dénominations d'instruments qu'il est souvent impossible de bien déterminer. On sait combien l'on a donné de noms divers à la lyre des Grecs [1] ; après beaucoup de discussions, d'examens et de confrontations, le plus raisonnable est de conclure que toutes ces appellations désignaient un seul système d'instruments, de même que chez nous les mots violon, viole, alto, quinte, viole d'amour, violoncelle, contrebasse, poche, pochette, etc., désignent en somme un instrument de la famille *violon*. Il est même fort possible que souvent la variété des dénominations n'ait servi qu'à indiquer des différences accessoires d'ornementation, étrangères à l'instrument considéré comme corps sonore, et se rapportant seulement à la sculpture, à la peinture, à l'ébénisterie, à l'orfévrerie, etc.

A défaut de noms spéciaux, je classerai les instruments à cordes des Égyptiens selon les différences de forme et de construction qui nous servent à distinguer les nôtres ; d'après ce principe, on aura quatre classes : *lyres*, *harpes*, *guitares*, *psaltérions* ou *tympanons*

§ 2. *Lyres.*

Si l'on s'en tenait à la présence plus ou moins fréquente sur les monuments, la harpe et non la lyre devrait passer en premier lieu, mais il est impossible de négliger l'antique tradition qui attribue l'invention de celle-ci à l'un des dieux du pays, en la désignant de

[1] Euphorion dans Athénée, liv. XIV, ch. 4. — Jules Pollux. *Onomasticon*, liv. IV, seg. 9. — Calmet. *Dissertation sur les instruments des Hébreux*, p. 81.

manière à ne pas permettre de supposer qu'il soit question de tout autre instrument.

La lyre paraît avoir beaucoup varié quant à sa forme et au nombre de ses cordes.

L'antique lyre à trois cordes, dont parle Diodore de Sicile [1], se reconnaît sur le planisphère sculpté au plafond d'un petit temple placé au-dessus du grand temple de Denderah ; elle y est représentée parmi les constellations [2]. Je regrette de n'en avoir pas le dessin. Cette lyre a, du reste, été reproduite dans des monuments où l'on se proposait certainement de représenter les idées de l'Égypte. Ainsi l'on voit (pl. XV, fig. 5) la statue d'un Apollon-Osiris d'après un bronze romain qui date vraisemblablement de l'époque où le culte des Égyptiens fut importé en Italie ; elle est accompagnée d'une inscription que l'on croit étrusque, et par conséquent en langue osque ; l'auteur qui l'a le premier publiée [3] dit que celui-là aussi sera un grand Apollon [4] qui pourra en pénétrer le sens ; sans ambitionner aucunement une pareille déification, l'on peut dire toutefois que l'inscription ne paraît contenir aucun mot musical. Quoi qu'il en soit, le Dieu aborigène a la main droite appuyée sur une lyre tricorde grossièrement fabriquée, et à laquelle un autre écrivain [5], reproduisant le même bronze, donne cinq cordes : fiez-vous aux yeux des antiquaires.

Il est remarquable que la lyre à trois cordes (fig. 6) se retrouve dans une médaille de Lilybée [6], aujourd'hui

[1] DIODORE. *Bibliothèque historique*, liv. I, ch. 16.
[2] VILLOTEAU. *Inst. de mus. des Ég.*, p. 187.
[3] SPON. *Miscellanea eruditæ antiquitatis*, p. 87.
[4] VIRGILE. *Bucoliques*, églogue III, v. 104.
[5] MONTFAUCON. *Antiquité expliquée*, t. I, pl. 53.
[6] MONTFAUCON. *Antiquité expliquée*, t. I, pl. 54.

Marsala, sur la côte méridionale de la Sicile, où cette lyre pourrait bien avoir été importée directement de l'Afrique.

On voit, selon Villoteau, une lyre à quatre cordes sur le mur d'un escalier du même temple; elle semble y accompagner une fête triomphale [1].

Wilkinson parle de lyres égyptiennes ayant de cinq à dix-huit cordes [2]. En effet, la lyre pentacorde se trouve parmi les peintures de Thèbes, en société de divers instruments (fig. 7 *e*, pl. XVI). La lyre à six cordes (fig. 8), se reconnaît sur un monument de Beni-Hassan [3], qui représente des étrangers arrivant en Égypte. On a cru qu'il était question, en cette occasion, des Israélites venus sous la protection de Joseph chercher un asile contre la famine, et que l'instrument représenté sur cette figure était un kinnor. Sans entrer dans aucune discussion à cet égard, je me bornerai à dire que cette opinion, qui supposerait la lyre proprement dite connue des Israélites dès l'époque du patriarche Jacob, me semble fort peu probable.

Un monument, qui, selon Rosellini, remonte à deux mille cinq cents ans avant l'ère vulgaire, offre la lyre à sept cordes placée entre les mains d'un étranger conduit en captivité avec grand nombre de ses compatriotes [4]. Or, ces captifs sembleraient, d'après le caractère des figures et des habillements, appartenir à la race grecque, ce qui donnerait à l'invention de la lyre heptacorde, c'est-à-dire à la lyre grecque, une date beaucoup plus ancienne que ne le font supposer les

[1] Villoteau. *Inst. de mus. des Ég.*, p. 186.

[2] Wilkinson. *Manners and customs of the ancient Egyptians*, t. II, p. 290.

[3] Wilkinson. *Manners and customs*, t. II, pl. XIV.

[4] Rosellini. *I mon. dell' Egit.*, t. III, p. 19.

traditions anciennes les plus répandues, quoique ces traditions soient fort diverses et fort peu d'accord entre elles. A mon avis, il ne suivrait pas de là que les Égyptiens eussent emprunté cette invention aux Grecs, dont, selon Hérodote, ils n'ont adopté aucune des institutions[1]; dans tous les cas, ils n'auraient pris d'eux qu'une addition de cordes, puisqu'ils connaissaient la lyre à trois cordes à une époque selon toute apparence bien antérieure à la construction du monument cité. Toutefois, il est fort remarquable que cette lyre, qui fut certainement la lyre grecque, se trouve sur un monument aussi ancien entre les mains d'un étranger. Au reste, l'idée que les Égyptiens avaient reçu des Grecs la lyre heptacorde, a eu cours dans l'ancienne Grèce; d'après certains auteurs[2], lors de la mort d'Orphée, sa lyre aurait été jetée dans la mer et trouvée par des pêcheurs à Antisse, dans l'île de Lesbos; Terpandre, après l'avoir reçue de ceux-ci, l'aurait, dans son voyage en Égypte, montrée aux prêtres du pays en faisant croire qu'il en était l'inventeur.

On trouve à Thèbes[3] d'autres lyres à sept, à huit et à dix cordes (fig. 9, 10, 11, pl. XVI). Les deux personnages qui les jouent sont très-importants à considérer, comme on le verra dans un instant. Wilkinson croit que la représentation de ces lyres peut remonter à trois mille ans avant l'ère vulgaire[4], c'est-à-dire qu'elles sont, sinon plus anciennes, au moins contemporaines de la précédente. La lyre de la figure 12 *c* a dix-huit cordes.

Les musées de Berlin et de Leyde possèdent chacun

[1] Hérodote, liv. II Euterpe, ch. 91.
[2] Nicomaque. *Manuel d'harmonique*, liv. II, p. 29, éd. de Meiborn.
[3] Wilkinson. *Manners and customs*, p. 290, fig. 217, 218.
[4] Wilkinson. *Manners and customs*, p. 292.

une lyre égyptienne[1], l'une et l'autre parfaitement conservées, et auxquelles il ne manque que les cordes (liv. III, fig. 13 et 14, pl. XVI). Elles ressemblent à celles des figures précédentes quant à la forme, au principe et à la longueur croissante des cordes; toutes deux sont entièrement en bois. Celle de Berlin est ornée de têtes de cheval à l'extrémité supérieure de chacune des branches; les Égyptiens employaient aussi, pour ce genre d'ornement, les têtes d'ibis, de gazelle, ou de tout autre animal, selon la fantaisie de l'instrumentier. Le corps de cette lyre a environ deux cent cinquante-quatre millimètres de haut, et la caisse trois cent soixante-huit, ce qui fait environ soixante-deux centimètres pour tout l'instrument; au bas de la caisse sonore est adaptée une pièce saillante à laquelle on fixait les cordes que l'on reconnaît avoir été au nombre de treize. On croit que ce porte-corde était tantôt plein, tantôt creux.

La lyre de Leyde (fig. 14) est moins ornée et de plus petite dimension, mais également bien conservée. Elle n'a point de porte-corde extérieur : les cordes étaient fixées au bas de l'instrument (représenté séparément dans la même figure) à une sorte de gâche A ou anneau métallique, d'où elles partaient en se désunissant pour aller se distribuer aux différents points du *joug* B C, c'est-à-dire de la barre supérieure de l'instrument. Peut-être un chevalet mobile se plaçait-il sur la caisse sonore vers son milieu, mais la manière dont on accordait l'instrument rend cette opinion au moins fort douteuse, ainsi qu'on va le voir.

Pour monter ou baisser une corde, on la faisait glisser le long du joug, c'est-à-dire de B en C, en sorte

[1] Wilkinson, fig. 219 et 220.

que plus la corde s'approchait de la grande branche, plus elle se tendait ; or, d'après ce système d'accord, il était impossible, en raison de mille petites circonstances que les cordes arrivassent à se trouver sur le joug séparées les unes des autres par des distances semblables; si donc elles devaient se distribuer inégalement, un simple chevalet placé sur la caisse au-dessus de l'anneau A, n'eût pas suffi, on eût eu besoin d'un obstacle plus fort, d'un corps assez résistant et assez proéminent pour que la corde, en s'y appuyant, pût ensuite se porter indifféremment à droite ou à gauche; cet avantage pouvait s'obtenir, soit par l'apposition d'une bande garnie de pointes, soit par un corps de même espèce foré de distance en distance, et laissant ainsi passage aux cordes, qui, de là, se seraient distribuées à volonté sur le joug : mais ces divers chevalets me semblent inutiles, et, à moins de preuves positives du contraire, je pense qu'il n'y a aucun inconvénient à croire que les cordes partaient, dans les lyres construites de cette manière, du bas de l'instrument, et de là se portaient sur les différents points du joug sans rencontrer aucun obstacle ; cette conjecture me paraît d'autant plus vraisemblable que, dans la figure qui me sert de titre à défaut de l'original, et dans les lyres analogues, l'anneau porte-corde A semble se montrer en saillie au bas de l'instrument, ce qui ne peut avoir eu lieu que pour empêcher les cordes de porter sur la table ou corps sonore de la lyre.

La manière la plus ordinaire de tenir la lyre était d'appuyer l'une des extrémités de la base contre l'épaule, l'exécutant maintenait alors l'instrument entre son corps et l'avant-bras, et conservait toute liberté pour l'action des mains (fig. 10, pl. XVI). En d'autres

cas, l'exécutant appuyait la base de la lyre sur la poitrine (fig. 9). La lyre se tenait encore dans une position perpendiculaire, l'un des côtés de la base portant sur l'épaule dépassée par toute l'étendue des branches (fig. 11, pl. XVI). On peut regarder comme certain que, dans toutes ces manières de tenir la lyre, on s'aidait d'une courroie qui, passant derrière l'épaule, ou même derrière le dos de l'exécutant, rendait impossible la chute de l'instrument, et laissait celui qui le jouait sans gêne et sans inquiétude. Cette courroie servait en outre à porter la lyre sur le dos lorsque l'on avait cessé de s'en servir, et paraissait alors sur la poitrine en forme de bandoulière.

On jouait de la lyre tantôt en se servant simplement des doigts des deux mains, et cette manière paraît avoir été la plus usitée, tantôt en employant le plectre comme le firent habituellement depuis les Grecs et les Romains, qui, cependant, n'adoptèrent pas exclusivement cet usage, puisque les peintures d'Herculanum nous montrent la lyre jouée simplement avec la main. Dans les monuments égyptiens, nous trouvons aussi (fig. 9) le plectre servant à l'exécution de la main droite, tandis que la gauche agit avec les doigts ; manière de jouer que les Grecs ont aussi connue.

L'ancienneté des sculptures égyptiennes où est représenté le plectre suffit pour prouver qu'il n'est point une importation hellénique[1]. Il est du reste à remarquer que toutes les lyres observées sur les monuments de l'Égypte se reproduisent avec la plus parfaite exactitude sur les nombreux ouvrages grecs qui offrent la figure de cet instrument[2].

[1] Wilkinson. *Manners and customs*, t. II, p. 290.
[2] Rosellini. *I monumenti dell' Egitto*, etc., t. III, p. 19.

Sans anticiper sur les temps modernes, il est bon de dire, dès à présent, que l'usage de la lyre s'est conservé jusqu'à ce jour dans l'intérieur de l'Afrique, où elle est appelée *kesser*. Les habitants du Soudan et les Barabràs l'apportent assez souvent avec eux, et en jouent lorsqu'ils viennent au Kaire chercher du service[1]. Quoique grossièrement fabriquée, elle est exactement composée de toutes les parties dont la description est donnée dans l'hymne à Mercure, que l'on trouve parmi les œuvres d'Homère, et dont nous aurons à nous occuper par la suite.

Dans la langue hiéroglyphique, la lyre était, dit-on, l'image de l'harmonie du monde[2] et du mouvement des corps célestes soumis au suprême régulateur.

§ 3. *Harpes ou tebouni.*

Censorinus, grammairien latin du troisième siècle, nous a conservé une tradition à laquelle on n'a peut-être pas accordé jusqu'à ce jour la considération dont son importance, relativement à la musique instrumentale, la rendait digne. Selon cet écrivain, Apollon aurait le premier observé l'effet des cordes sonores en faisant résonner l'arc de sa sœur Diane[3]; il serait ainsi l'inventeur du monocorde, type de tous les instruments qui ont les cordes pour principe, quelle que soit leur composition matérielle et le moyen naturel ou mécanique employé pour les mettre en vibration.

Cette idée, beaucoup plus simple que celle de la

[1] Villoteau, *Inst. de mus. des Ég.*, p. 189, et *Description historique. technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, dans la *Description de l'Égypte*, état moderne, éd. in-folio, t. I, p. 918.
[2] Kircher. *Œdipus Ægyptiacus*, t. II, p 131.
[3] Censorinus. *De die natali*, cap. 22.

tortue de Mercure, ne paraît point avoir été la plus répandue chez les anciens, et Censorin est le seul, à ma connaissance, qui nous l'ait transmise. Elle trouverait un appui de quelque valeur dans la découverte d'un sarcophage qui renfermait deux monocordes publiés par François Bianchini [1], et reproduits par La Borde [2]. Le premier (fig. 15, pl. XVI du liv. III) paraît être simplement un arc, et il faudrait avoir des renseignements positifs pour décider d'une manière absolue si c'est un instrument musical, un monocorde. L'autre (fig. 16) porte à son extrémité supérieure un corps qui est très-vraisemblablement un poids destiné à tendre la corde dans la direction verticale, et par conséquent à faire des expériences; on changeait la valeur tonale de la corde en augmentant ou diminuant le poids. Le même monument contenait aussi un dicorde ou instrument à deux cordes. Malheureusement, Bianchini n'entre dans aucun détail sur le tombeau lui-même, il ne cite pas l'auteur qui a découvert le sarcophage et en a donné le premier la description, omissions vraiment impardonnables dans un livre composé *ex-professo* sur la musique instrumentale, surtout quand il s'agit d'une question fondamentale et d'un monument à peu près unique quant à l'explication proposée.

Villoteau, sans citer Censorin, dont au reste il est fort possible qu'il ait ignoré l'opinion sur cette matière, développe avec élégance la même idée en la présentant comme une conjecture [3]; et, cherchant par

[1] Bianchini. *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ dissertatio.* Roma, 1742, in-4, p. 25.

[2] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 224.

[3] Villoteau. *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte*, p. 181.

quelle série d'opérations la forme des harpes égyptiennes a été adoptée, il conclut que le hasard a fort bien pu avoir part à cette découverte : « La conformité, dit-il, qui existe entre la forme des harpes égyptiennes et la forme des arcs que tiennent en main les héros qui sont à la tête des armées dans les combats que l'on voit sculptés sur les murs de plusieurs monuments antiques de la haute Égypte ne serait-elle point un indice de l'affinité qui exista jadis entre ces deux instruments différents? Ne pourrait-on pas présumer que le hasard qui fit d'abord remarquer que le son que rend la corde d'un arc par la vibration, aussitôt que le trait a été décoché, fit employer cet arc comme un monocorde?... Comme cette espèce de monocorde dut rendre un son plus grave ou plus aigu, en raison de ce que l'arc était plus grand ou plus petit, et que la corde, par conséquent, était plus longue ou plus courte; il s'ensuit qu'on eut, par ce moyen, des monocordes en différents tons, et qu'on put s'en servir pour soutenir la voix et diriger le chant. Or, l'expérience qui ne tarda pas certainement à faire sentir l'incommodité du changement successif et continuel qu'on était obligé de faire de ces arcs ou monocordes, dut aussi faire chercher un moyen d'en simplifier l'usage, et l'on conçut sans doute alors l'idée de les réunir en un seul, en plaçant plusieurs cordes sur le même arc, à des distances proportionnelles. Ainsi se seront formés les dicordes ou harpes à deux cordes, les tricordes ou harpes à trois cordes, les tétracordes ou harpes à quatre cordes, et enfin les pentacordes, les hexacordes, les heptacordes, etc., etc. Par ce moyen, les avantages qui primitivement étaient partagés entre un grand nombre d'arcs monocordes, se seront trouvés réunis

dans un seul arc polycorde, comme nous le voyons dans les harpes égyptiennes. »

Tout ceci est assurément fort plausible, et il est même très-permis de croire que l'instrument resta longtemps composé d'un petit nombre de cordes, car ces harpes, prises dans leur forme la plus élémentaire, suffisaient pour fournir l'accompagnement *en pédale*, c'est-à-dire reproduisant sans cesse une tonique donnée avec ou sans ses aliquotes, analogues, par conséquent, aux instruments à percussion, premiers et inséparables compagnons de l'enfance musicale des peuples. Mais Villoteau va trop loin quand il ajoute [1] qu'au temps de Sésostris on ne connaissait encore que le tricorde, opinion qu'il fonde uniquement sur ce que les Hébreux auraient, toujours selon lui, emprunté leur tricorde aux Égyptiens au moment où ils quittèrent le pays. Rosellini a observé avec beaucoup de raison [2] que cela ne prouverait absolument rien par rapport à l'objet en question : en effet, de ce que les Israélites auraient imité le tricorde égyptien, il ne s'ensuivrait pas assurément que des instruments à plus grand nombre de cordes n'eussent pas existé à la même époque, et nous verrons ailleurs ce qui aurait pu, à cet égard, déterminer le choix du peuple fugitif. D'ailleurs, ce peuple possédait aussi des instruments garnis d'un plus grand nombre de cordes; ses livres nous l'apprennent de la manière la plus précise [3], et Villoteau était trop instruit pour ne pas connaître ces passages qu'il n'a même oubliés qu'en cette circon-

[1] Villoteau. *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*, p. 317, éd. in-8.

[2] Rosellini. *I mon. dell' Égitto*, m. c., t. III, p. 14.

[3] Joseph. *Antiquités judaïques*, liv. VII, ch. 10.

stance, car ailleurs il parle du *kinnor açor*, ou décacorde juif[1]. Mais ce qui surtout doit faire rejeter sans discussion l'assertion de cet écrivain, c'est que les monuments démontrent avec évidence qu'à une époque fort ancienne (de la dix-huitième à la vingtième dynastie), les Égyptiens faisaient usage de harpes portant depuis trois jusqu'à treize cordes au moins. Il était important de ne pas laisser passer sans réfutation cette opinion du membre de l'expédition française en Égypte, car il s'en est servi pour étayer tout un système imaginaire dont plusieurs points spécieux séduisent au premier aperçu[2].

Quel que soit le cas à faire de cette opinion, il est certain qu'un instrument en forme d'arc, mais monté de trois cordes, et semblable apparemment, à la harpe tricorde que l'on trouvera plus loin (fig. 20 de ce troisième livre, pl. XVII), se rencontrait encore à une époque relativement fort moderne : au seizième siècle, il marchait de compagnie avec le violon auquel il servait en quelque sorte de basse ; on lui donnait le nom de symphonie[3].

Tous les voyageurs qui ont décrit ou visité l'antique Égypte sont d'accord pour déclarer que les instruments de forme demi-circulaire se rapportant à l'espèce des harpes, sont ceux que l'on remarque en plus grand nombre sur les bas-reliefs des monuments et dans les peintures des tombeaux. Ces harpes, qui, comme on l'a vu, se nommaient en langue égyptienne *tebouni*, différaient fort entre elles quant au nombre des cor-

[1] Villoteau. *Dissertation sur les instruments des Égyptiens*, p. 423, éd. in-8.

[2] Voyez le premier *excursus* de ce livre.

[3] De Lyra. *Sur Daniel*, dans ses *Commentaires* sur la *Bible*. — Claude Perrault. *De la musique des anciens*, dans ses *OEuvres*, t. I, p. 303.

des, qui variait depuis trois jusqu'à vingt-deux; les formes données à l'instrument n'étaient guère moins diversifiées; les principales différences qui les caractérisaient seront indiquées pour chacune de celles que je vais bientôt décrire. On peut du reste croire, avec Wilkinson [1], que le goût particulier ou le caprice, soit du facteur, soit de celui pour lequel l'instrument était confectionné, ont fort souvent contribué à déterminer la forme, qui, au fond, avait peu ou point d'influence sur le résultat musical. Quelques harpes étaient fort simples, et d'autres, au contraire, ornées avec une grande richesse et peintes des couleurs les plus brillantes.

L'usage de la harpe, en Égypte, remonte assurément à une très-haute antiquité; tous les voyageurs et antiquaires sont encore unanimes à cet égard. On sait également que la harpe eut, dès une ancienne époque, un assez grand nombre de cordes, puisqu'il en existait à quatorze cordes dès l'époque d'Amasis, premier roi de la dix-huitième dynastie, c'est-à-dire environ 900 ans avant Terpandre, et 1570 avant l'ère vulgaire [2].

Les plus anciennes harpes connues (fig. 17, pl. XVII) se trouvent dans les sculptures d'un tombeau près des pyramides, et sont vieilles de trois ou quatre mille ans; leur forme est beaucoup plus grossière que celles des harpes représentées d'ordinaire. Sur le monument existant, il était impossible de déterminer avec certitude le nombre des cordes, mais il est fort probable qu'il n'excédait pas sept ou huit, c'est dans cette hypothèse qu'elles ont été restituées; il eût été plus convenable

[1] Wilkinson. *Manners and customs*, p. 273.
[2] Wilkinson. *Manners and customs*, p. 271.

de les donner telles qu'elles étaient. La manière dont les cordes sont attachées à ces anciens instruments n'est pas celle qui devint plus tard générale en Égypte[1]. Au reste, comme l'on ne peut fixer raisonnablement l'époque, même approximative, à laquelle l'invention primitive a eu lieu, l'on ne peut dire si, en cette occasion, le progrès a été lent ou rapide.

Il paraît que le bois dont on se servait pour la confection des harpes était le *mahogano swietenia* des Indes orientales ou du Sénégal, que les Égyptiens tiraient de ces pays, soit par le commerce, soit par les conquêtes; du moins c'est ce bois qui a servi à fabriquer les harpes conservées dans les musées égyptiens de Florence et de Paris. Quelquefois on couvrait le bois de peau de bœuf, telle est la harpe tétracorde de la figure 18 *b*, ou bien l'on employait, pour cet usage, du maroquin vert, comme dans les harpes de la collection Salt, trouvées à Thèbes[2]; ou bien enfin l'on se servait de maroquin rouge que l'on ornait de devises ou emblèmes; la harpe du musée de Paris en conserve des vestiges.

Toutes les harpes égyptiennes offrent une particularité bien importante; c'est l'absence de la barre formant, dans les harpes modernes, le troisième côté du triangle, et que nous appelons la *console*. Dans les harpes qui avaient peu de courbure, cela se conçoit, la tension agissant faiblement sur le corps de l'instrument; mais la chose ne s'explique pas aussi bien pour les instruments à forte courbure, et surtout pour les instruments triangulaires. On a peine à comprendre comment les deux extrémités fournissaient une résis-

[1] Rosellini. *I monumenti dell' Egitto, mon. civ.*, t. III, p. 15.
[2] Wilkinson. *Manners and customs.* p. 276.

tance suffisante, et comment les cordes pouvaient conserver l'accord. J'aurai occasion de revenir sur ce sujet.

Les cordes étaient de boyau de chat; ce fait, que l'on aurait pu révoquer en doute, en raison du respect que les Égyptiens avaient pour cet animal est devenu hors de contestation depuis qu'en 1823 l'on a trouvé à Thèbes des harpes conservées avec leurs cordes tendues [1], et résonnant encore sous les doigts européens, après avoir, tant de siècles auparavant, donné leurs premiers sons sous des doigts indigènes. On ne pourrait croire à cette conservation étonnante d'instruments enterrés depuis trois mille ans, si l'on n'avait une foule de preuves de conservations analogues dans les tombeaux de Thèbes: elle est évidemment due à la sécheresse du sol, à la nature des rochers dans lesquels sont pratiquées les excavations, à la profondeur de ces excavations, qui ont quelquefois jusqu'à vingt-trois mètres; enfin, à la privation absolue de tout contact avec l'air extérieur.

Les chevilles qui servaient à maintenir les cordes et à en fixer le ton, excédaient souvent la hauteur de la main, et étaient ornées de fleurs de lotos ou d'autres peintures.

On peut, sans crainte, affirmer que jamais harpe égyptienne n'a possédé rien d'analogue au mécanisme des *pédales* de nos harpes modernes. La double rangée de cordes de la harpe des bardes welches a été également inconnue à l'antique Égypte. Wilkinson pense que peut-être les Égyptiens avaient obtenu un effet analogue à celui de nos pédales, au moyen de la double rangée de chevilles qui existe sur certaines harpes,

[1] WILKINSON, *Manners and customs*, p. 273.

sur celle de la figure 19 *c*, par exemple, où il y a huit cordes et seize chevilles; il croit que cette double cheville pouvait bien procurer les demi-tons [1]; mais une telle conjecture me semble hasardée à tous égards; d'abord, on ne cite qu'une seule harpe qui soit dans ce cas; ensuite, en la supposant reproduite par le sculpteur égyptien avec une exactitude religieuse, il serait fort possible que la moitié des chevilles ait été immobile et placée seulement comme objet d'ornement et de symétrie; ce qui donne à cette opinion une assez grande probabilité, c'est que ces chevilles inutiles dépassent la limite de la plus longue corde; en troisième lieu, si ces chevilles eussent été destinées à fournir au besoin l'échelle chromatique, il n'y en eût eu en tout que quatorze au lieu de seize, puisque les huit cordes préexistantes devaient offrir une octave dans laquelle nécessairement deux degrés se trouvaient séparés, non par des diatons, mais par des semi-diatons; tout porte à croire enfin que les anciens Égyptiens n'ont jamais connu dans leur musique que le genre diatonique pur, et qu'ils n'avaient par conséquent besoin d'aucun moyen pour obtenir des intervalles dont ils ne faisaient point usage.

Quelle que fût l'espèce de harpe employée, on ne se servait jamais du plectre ou de tout autre objet analogue pour en attaquer les cordes qui se pinçaient toujours avec les doigts et des deux mains. La représentation de certaines harpes semble fournir la preuve à peu près incontestable que l'instrument était joué de manière à produire une sorte d'harmonie.

Je passe maintenant à la description des différentes espèces de harpes; je ferai en même temps les remar-

[1] WILKINSON. *Manners and customs.* p. 278.

ques nécessaires sur la manière dont était joué l'instrument.

La harpe tricorde [1] est portée sur l'épaule par la femme qui en joue (fig. 20, pl. XVII); l'instrument est naturellement de l'espèce la moins arquée, le petit nombre de ses cordes n'exigeant que peu d'espace. Il paraît que cette manière de porter la harpe était la seule dont les Égyptiens fissent usage quand ils jouaient en marchant, car, dans les autres monuments, les harpes sont, comme on le verra, toujours représentées avec un point d'appui qui est tantôt la base même de l'instrument, tantôt un pied, tantôt une sorte d'escabeau ou meuble analogue. Une harpe ainsi tenue sur l'épaule ne pouvait évidemment avoir qu'un petit nombre de cordes, car, les mains de l'exécutant s'élevant à une certaine hauteur, eussent été hors d'état d'atteindre des cordes qui l'auraient excédée. La harpe à trois cordes est du reste la moins fréquente dans les monuments publiés jusqu'à ce jour.

La harpe tétracorde était par sa nature susceptible d'être portée sur l'épaule, ainsi que la harpe tricorde, comme on le voit figure 21 *a* et *b*. Le musicien *a* est tiré de Champollion [2]; si le dessin *b* fourni par Wilkinson [3] est exact, la joueuse de harpe aurait la tête passée entre les cordes et la partie arquée de son instrument qu'elle pince, comme un tricorde, dans la partie inférieure. Au reste, cette manière de tenir les tricordes et tétracordes n'était pas la seule usitée; on a déjà pu voir (fig. 18 *b*, pl. XVII) la harpe à quatre

[1] Rosellini. *I monumenti dell' Egitto*, etc. *Mon. civ.*, tavola XCVIII, fig. 2.

[2] Champollion. *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, planches, t. II, pl. 142.

[3] Wilkinson, *Manners and customs*, etc., t. II, fig. 209.

cordes, posée à terre et jouée par un musicien qui se tient debout et en accompagne un autre jouant de la harpe heptacorde [1]. Le tétracordiste penche l'instrument vers lui et attaque les cordes dans leur partie supérieure. Nous verrons plus loin ce que l'on peut penser de l'association de ces deux espèces de harpe. Je suis encore obligé de remarquer ici que cette harpe tétracorde dans Wilkinson est hexacorde dans Rosellini; du reste, elle porte six chevilles dans l'un et l'autre auteur.

La seule harpe pentacorde que les archéologues explorateurs de l'Égypte nous aient fait connaître ne peut guère, en raison de sa dimension, être mise au rang des harpes proprement dites; elle se rapprocherait peut-être davantage de la lyre ou de la guitare; j'en parlerai au paragraphe suivant, et l'on en trouvera la forme à la figure 44, planche XXI.

La harpe à six cordes s'est déjà montrée à la figure 3, pl. XV; à la figure 22, planche XVII, on en voit une autre tirée de Rosellini [2].

On a vu plus haut (fig. 17, pl. XVII) la forme des harpes que l'on croit être les plus anciennes, et qui n'avaient pas moins de sept cordes. D'après cette figure, on reconnaît que ces antiques instruments étaient creusés, à partir de leur base, et la partie supérieure évidée de telle façon que les chevilles pussent jouer librement et les cordes s'y enrouler sans difficulté; elles allaient d'un côté à l'autre dans l'épaisseur du bois, ainsi qu'on le voit dans les détails de cette même figure *aa* et *bb*.

La harpe à sept cordes de la figure 18 *a* ci-dessus,

[1] ROSELLINI. *I monumenti dell' Egitto*, etc. *Mon. civ.*, tav. XCVI, fig. 5. — WILKINSON, t. III, fig. 186.

[2] ROSELLINI. *I monumenti dell' Egitto*, etc. *Mon. civ.*, pl. 96, fig. 1.

était, si les proportions sont bien observées, d'assez petite dimension. Ce qui en rend la forme remarquable, c'est le pied extrêmement simple sur lequel elle est appuyée; il semble n'être autre chose qu'une barre de bois adaptée à la partie avant de la base de l'instrument.

Les deux harpes de la figure 23, pl. XVIII provenant d'une tombe près des pyramides [1], sont également à sept cordes, mais de plus grande dimension et sans pied. Remarquez dans la harpe *f* la situation de la barre à laquelle sont fixées les cordes; cette barre se trouvait-elle ici sur le côté de l'instrument, ou, ce qui est plus probable, était-elle dans le milieu comme en beaucoup d'autres? C'est ce que l'imperfection des dessins qui me servent de guides ne permet pas de décider. La harpe *h* n'offre rien de singulier, si ce n'est l'arrondissement de sa base.

La harpe (fig. 4, pl. XV), qui sert à l'accompagnement d'un chœur d'aveugles dans un monument d'Alabastron [2] est remarquable par sa simplicité, et semble présenter une des formes les plus élémentaires de l'instrument; on n'y remarque pas même l'indication des chevilles.

La harpe octocorde déjà citée (fig. 19 *c*, pl. XVII), tirée d'un monument de Thèbes, a un nombre double de chevilles; j'ai dit plus haut mon opinion [3] à ce sujet. Le corps de l'instrument à partir de sa base semble avoir plus de longueur que les harpes ordinaires.

Le pied d'une autre harpe à huit cordes (fig. 24),

[1] WILKINSON. *Manners and customs*, etc., fig. 184.

[2] WILKINSON, fig. 193. C'est du même auteur que sont tirées les harpes suivantes : fig. 13, 24, 25, 26, 27 et 28, correspondant aux figures 188, 185, 207, 208, 273, 189, 183 et 187 de Wilkinson.

[3] Voyez p. 95.

prise également dans les tombeaux de Thèbes, est semblable à celui de l'heptacorde de la figure 18 *a*, mais avec un appendice de plus, destiné à consolider l'instrument et à empêcher toute vacillation du mécanisme adapté à la partie antérieure. La harpe ennéacorde (fig. 25, pl. XVIII), prise des monuments de Thèbes, est, sauf la corde qu'elle possède en plus, de tout point semblable à la précédente. Un autre ennéacorde (fig. 26) de petite dimension a été copié à Denderah ; ici l'instrument est appuyé sur une sorte d'escabeau. La partie supérieure est ornée d'une tête surmontée elle-même d'un ornement assez singulier, mais fort commun sur les monuments égyptiens ; celui qui pare la tête des deux femmes, et où se reconnaît la fleur de lotos, n'est pas dépourvu de grâces. On a depuis trouvé dans les peintures d'Herculanum des instruments soutenus de la même manière.

Les deux harpes ennéacorde et décacorde, provenant des monuments de Thèbes (fig. 27 *c* et *d*), n'offrent rien de nouveau, si ce n'est le pied de la harpe *c*, placé à la partie postérieure de la base, et la forme élégante de l'extrémité inférieure de la harpe *d*, qui figure la fleur de lotos. Autres décacordes (fig. 7 *a*, pl. XVI ci-dessus, et fig. 28 *b*, pl. XVIII) tirés de Thèbes, et qui n'offrent rien, quant à la forme, que nous n'ayons déjà vu ; j'en donne les dessins, parce que les sujets dont ils font partie seront plus tard examinés sous un autre point de vue.

Les harpes à onze et à treize cordes se voient à la figure 29, planche XIX. Le dodécacorde est reproduit dans les sujets, fig. 30, pl. XX en *d*, et fig. 31 en *b*.

L'endodécacorde associé à l'endécacorde (fig. 29) est représenté d'après l'une des plus belles peintures con-

servées sur les monuments égyptiens et dessinées par Le Houx *avec le même soin religieux que s'il se fût agi d'une copie d'après Raphaël.* On les trouve dans le tombeau de Rhamsès IV, à Riban-el Moluk; elles ont souvent été appelées *harpes de Bruce*, parce que cet illustre voyageur, dont on a bien tard reconnu tout le mérite, les a publiées le premier[1]. Ces beaux instruments, rapprochés de la harpe égyptienne du Musée de Paris (pl. XX, fig. 35), la feraient prendre pour une harpe de mendiant. D'ailleurs, ils prouvent incontestablement la magnificence apportée parfois dans l'antique Égypte à la confection des instruments, et font aussi connaître que, si les Égyptiens sont restés dans les arts du dessin à une grande distance des Grecs, si jamais ils n'ont connu la finesse des détails et l'importance des accessoires, du moins ont-ils montré quelquefois un sentiment de vérité et de naturel qui charme l'observateur. Je ne sais si je m'abuse, mais je trouve une admirable convenance dans la pose de ces deux harpistes; j'y remarque un caractère de sagesse et de réserve que l'on rencontre rarement aujourd'hui. On n'a pas manqué de considérer ces harpes sous le rapport symbolique; l'opinion la plus acceptable offre la harpe *b* (fig. 29, pl. XIX), comme représentant la haute Égypte, tandis que le Delta ou basse Égypte serait caractérisé par la harpe *a*. Le costume des deux musiciens prouve qu'ils appartenaient à la race sacerdotale; ils jouent en présence d'une divinité funèbre.

Il est permis de conjecturer que la harpe endodécacorde présentait l'étendue de la treizième SI-sol; la harpe endécacorde donnait peut-être SI-mi, mais ce n'est là qu'une supposition; ce qui semble mieux prouvé, c'est

[1] BRUCE. *Travels to discover the sources of the Nile in the yers* 1768, 69, 70, 71, and 72, dans le tome I, pl. 4.

que l'instrument était joué de manière à produire *harmonie*, c'est-à-dire simultanéité de deux ou un plus grand nombre de tons différents ; en effet, le musicien de la figure *b* fait évidemment résonner deux cordes distantes entre elles de cinq degrés. Peut-on refuser de reconnaître ici l'harmonie de quinte, la plus simple après celle d'octave? Est-il préférable de croire que l'artiste ait agi sans intention, et placé au hasard les doigts de l'exécutant? Ou bien doit-on penser qu'il y avait en ce cas, non pas simultanéité, mais succession de tons, et que le musicien ne faisait entendre que l'une après l'autre les deux cordes qu'il semble attaquer en même temps? En tout état de cause, il est bon de tenir compte de tant de chances d'incertitude. On ne peut non plus dissimuler la circonstance fâcheuse de la non correspondance du nombre des cordes à celui des chevilles ; la harpe montée de onze cordes n'a que dix chevilles, celle de treize cordes, au contraire, en porte dix-huit ; il semblerait que la harpe *b* eût des chevilles doubles, car l'on peut supposer les dernières cachées par la tête de l'exécutant, et d'ailleurs le monument est fruste en cet endroit ; la présence de doubles chevilles, dont l'une aurait servi soit à serrer soit à fixer et accrocher la corde, la seconde à l'enrouler, est d'ailleurs fort admissible. Un autre fait non moins contrariant, c'est que les archéologues qui ont publié cette peinture ne donnent pas des nombres semblables de cordes. La grande *Description de l'Égypte* [1] en offre onze et vingt-et-une, Wilkinson [2] dix et douze, mais il y a lieu, je crois, de s'en tenir aux nombres onze et treize fournis

[1] *Description de l'Égypte. Antiquités*, pl. 91.
[2] WILKINSON. *Manners and customs*, fig. n. 191, et pl. en tête du second volume.

par Bruce[1], par Champollion[2] et Rosellini[3], qui ont observé et fait copier ces peintures avec une attention soutenue et un soin minutieux.

La harpe à quatorze cordes se reconnaît dans la figure 12 *e*, planche XVI, prise à Thèbes[4]; nous devons croire que le dessin est exact, mais la petitesse du modèle était telle que l'on peut concevoir des doutes sur le nombre des cordes.

La harpe à quinze cordes[5] (fig. 32, pl. XX), remarquable par son pied et ses ornements accessoires, l'est plus encore par la position que prend l'exécutant pour en faire résonner les cordes.

Le fragment (fig. 33) faisant partie de la collection Wilkinson[6] suffit pour prouver l'existence et l'usage d'une harpe à dix-sept cordes. La harpe à vingt cordes se voit figure 34 *a*; l'original est peint avec une grande richesse[7]. Remarquez la forme du pied, et observez la tête qui orne le sommet de l'instrument. Ne serait-ce pas la tête d'un roi de l'époque? Un passage de la Bible[8] semble venir à l'appui de cette opinion; la harpe ici représentée serait celle d'un des musiciens royaux.

Pour terminer la série des harpes, je donne le dessin de celle qui existe au Musée de Paris (fig. 35, pl. XX), et qui est si précieuse pour sa conservation. Elle a vingt-deux cordes, qui ont été rétablies telles qu'on les voit en *b*.

[1] BRUCE. A l'endroit précité.
[2] CHAMPOLLION. *Monuments de l'Égypte*, etc., pl. 186.
[3] ROSELLINI. *Monumenti dell' Egitto*, etc. *Mon. civ.* t. III, p. 16.
[4] WILKINSON. *Manners and customs*, etc., fig. 190.
[5] CHAMPOLLION. *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, etc. Planches, t. II, pl. 187.
[6] WILKINSON. *Manners and customs*, fig. n° 206 et p. 271.
[7] WILKINSON. fig. n° 205.
[8] I. *Chroniques* ou *Paralipomènes*, ch. XVI, verset 7, et ch. XXV, v. 6.

Une autre harpe à peu près semblable, mais n'ayant que vingt cordes, a été trouvée à Thèbes, en 1823[1].

De tout ce qui vient d'être dit, et de l'inspection des figures jointes au texte, voici, je crois, ce que l'on peut conclure : le tebouni des Égyptiens, ressemblant en ce qu'il y a de plus essentiel à notre harpe était chez ces peuples l'instrument le plus usité ; il était, sinon le plus ancien, puisque la tradition presque générale donne la priorité à la lyre mercuréenne, certainement l'un des plus anciennement usités ; sa forme n'était pas moins diversifiée que le nombre de ses cordes ; plusieurs tebounis différents quant au nombre de cordes, s'employaient simultanément ; on possède des instruments à sept, huit cordes ou davantage, remontant à une haute antiquité ; le tebouni était toujours joué avec les doigts, et jamais avec le plectre ; les harpistes étaient également hommes ou femmes ; pour jouer l'instrument, on se tenait debout, un genou en terre, assis sur le talon, les jambes croisées sur le sol ou sur une sorte de tabouret, ou bien l'on portait l'instrument sur l'épaule (cette dernière façon de le jouer semble n'avoir été pratiquée que par les femmes) ; enfin, plusieurs espèces de tebouni étaient également employées pour le culte des dieux et les divertissements des particuliers. Il paraît que l'instrument se jouait de manière à fournir une sorte d'harmonie.

§ 4. *De quelques instruments qui se rapprochent de la lyre et de la harpe.*

A la rigueur, on aurait pu rattacher les instruments dont il va être question à l'une des deux classes précédentes, ou bien à celle qui va suivre, et supprimer entièrement ce paragraphe ; mais la division adoptée

[1] Wilkinson. *Manners and customs,* t, II, p. 283.

m'a semblé d'autant plus régulière que l'un des instruments examinés ici détermine la transition de la harpe à la guitare, quoiqu'il ne soit véritablement ni l'un ni l'autre.

La figure 36, pl. XXI, nous offre un instrument de la ville d'Alabastron [1] semblable en quelque chose à la lyre, mais de plus grande dimension, et dont le pied forme les deux tiers de la hauteur totale ; il ne paraît pas que ce socle ait été de quelque utilité par rapport à la manœuvre de l'instrument, cité d'ailleurs par un seul archéologue voyageur, et l'unique de ce genre qui ait été vu.

On ne sait si l'on doit rapporter à la classe des lyres l'instrument qui se voit figure 37, et dont on reconnaît en partie la forme sur un monument de la même ville [2] ; il est du reste tellement fruste que l'on ne peut en tirer aucune conséquence, sinon de savoir qu'il a existé. La manière dont est placé l'exécutant et la forme du plectre ou percussoir dont il fait usage, me porterait à penser qu'il n'est ni de la famille des lyres ni de celle des harpes, mais de celle des psalterions.

On voit (fig. 38) un instrument composé de deux branches s'unissant à angle droit, et dont les cordes s'étendent d'une branche à l'autre. Dans le dessin de Wilkinson [3], copié à Thèbes, l'instrument a neuf cordes; les pendentifs qui sont au-dessous de la branche d'en bas, semblent être des glands du genre de ceux de la harpe du Musée de Paris, et non des chevilles; dans tous les cas, le nombre de ces pendentifs devrait, ce semble, se trouver en rapport avec celui des cordes,

[1] Wilkinson. *Manners and customs,* etc., fig. n° 212.
[2] Wilkinson, fig. n° 216, p. 230.
[3] Wilkinson, n° 240 et 215.

cependant il n'y en a que quatre pour neuf cordes. La branche inférieure se termine en bec de canard.

Un instrument assez singulier qui appartient à l'époque moderne, puisqu'il se trouve sur le temple de Dakkeh, en Nubie, fondé par les Ptolémées, et continué sous les empereurs [1], a une forme analogue à celui qui vient d'être décrit. La branche servant de base au triangle est fixée dans une sorte de corps sonore qui fait angle aigu avec elle (fig. 39) et vient se terminer en rectangle au-dessus de son extrémité extérieure. Dans la figure donnée par Wilkinson [2], l'instrument n'a que seize cordes, mais Rosellini [3] dit positivement qu'il en a vingt-deux, et Champollion reproduit exactement le même nombre dans les planches de son grand et bel ouvrage. Cet instrument triangulaire, qui paraît avoir également appartenu aux Hébreux, et qui, selon saint Jérôme, avait chez ceux-ci vingt-quatre cordes, est placé sur l'une des colonnes du pronaos, dans le temple sus-indiqué, entre les mains d'un personnage à tête de lion, qui est, selon les meilleurs archéologues, le dieu Phtah. Cette circonstance est remarquable, car habituellement nous ne voyons pas que les Égyptiens représentent leurs dieux jouant des instruments ; mais n'oublions pas que c'est un monument de l'époque moderne, de celle où les idées grecques avaient ébranlé, altéré, et finalement corrompu les anciennes croyances.

L'instrument représenté à la figure 40, pl. XXI, ne me paraît différer des harpes ordinaires que par la forte courbure imprimée au corps arqué, et par la pré-

[1] Rosellini. *I monumenti dell' Egitto*, etc., t. III, p. 117.
[2] Wilkinson. *Manners and customs*, etc., t. II, fig. n° 211.
[3] Rosellini, comme dessus.

sence d'une pièce particulière, qui, fixée dans la partie courbe qu'elle traverse de part en part, vient se terminer à son extrémité inférieure, et sert à fixer les cordes. Peut-être l'instrument s'accordait-il, comme les lyres, en faisant glisser les cordes le long de la traverse ; cette conjecture est d'autant moins dépourvue de vraisemblance que la partie supérieure de l'instrument n'annonce aucunement la présence de chevilles d'accord ; mais beaucoup de harpes sont dans le même cas. Cette forme, du reste, est rare, et n'a été citée, à ma connaissance, que par un seul voyageur anglais qui n'est pas Wilkinson [1].

Nous voici arrivés à cet instrument dont je parlais il y a un instant, qui sert de transition entre la harpe et la guitare. On le reconnaît sous différentes formes aux figures 41 et 42, recueillies à Thèbes dans des fouilles, par le consul anglais Salt, et passées depuis au musée britannique ; on le retrouve encore dans la figure 43, existant au musée de Berlin, dont la figure 44 n'est qu'une restauration. Ces instruments ne sont ni d'une belle qualité, ni d'une élégante facture, ni d'une parfaite conservation ; celles des chevilles que le temps n'a pas consumées sont fort grossières et fort détériorées. Ils sont d'un seul morceau ; le n° 43-44 a toutes ses chevilles, les cordes qui manquaient ont été ajoutées depuis. Sa base offre un corps rond de 177 millimètres, qui se couvrait, soit d'une mince planche de bois, soit d'une feuille de cuir ou de parchemin. Le col a environ 38 centimètres. Il paraît que tous les instruments de ce genre étaient en sycomore [2].

[1] C'est lui-même qui prend soin d'en avertir.

[2] WILKINSON. *Manners and customs*, etc., t. II, p. 28 et fig. n° 214, 215.

L'instrument figure 45, conservé au musée de Florence [1], et les deux instruments 46 et 47, planche XXI, cités par Wilkinson [2], sont, sauf des différences secondaires, semblables entre eux, et ne diffèrent des précédents que par le moins de courbure imprimée à la partie arquée. Ils ont d'ailleurs exactement la même forme que les harpes tricordes et tétracordes qui se portaient sur l'épaule [3], et sans doute ce n'est qu'une dissemblance de dimension qui les empêche d'être mises au même rang, dissemblance qui rendait nécessaire une autre manière de les tenir. La figure 46 diffère de la figure 47 en ce que dans la première la caisse est couverte d'une table percée de quelques trous remplissant le même objet que les *ff* du violon et la *rosette* de la guitare; cette table n'existe pas dans la figure 47. Sur l'un et l'autre de ces instruments les cordes sont fixées à une pièce de bois qui part de l'extrémité inférieure de la caisse et vient à l'autre extrémité se réunir au col ou manche, vers sa partie la plus courbée; dans le haut sont placées les chevilles, selon la méthode ordinaire.

A la première inspection, tous ces instruments semblent se rapprocher singulièrement de la guitare; toutefois, deux points bien essentiels les en différencient: c'est à savoir premièrement la courbure du manche qui, pour ressembler réellement à celui de la guitare, devrait être plat, et en second lieu la position des cordes par rapport à ce manche, au-dessus duquel elles se trouvent parallèlement posées en plan vertical, tandis que le manche des guitares est droit et que les

[1] ROSELLINI. *I monumenti dell' Egitto; Mon. civ.*, tavola 66, fig. 9.
[2] WILKINSON, fig. nº 215-2 et 2 *a*.
[3] Voyez le § précédent, p. 96

cordes s'y placent en position horizontale. Malgré cela, il n'en est pas moins vrai qu'avec la connaissance des formes ci-dessus, on était bien près de trouver la guitare ; cette découverte se fit-elle longtemps attendre? C'est encore là une de ces choses que nous sommes probablement condamnés à toujours ignorer. Mais il est certain qu'il suffisait, pour l'obtenir, de renverser la pièce de bois du porte-corde de l'extrémité inférieure, et de la placer en travers en la rapprochant de la partie supérieure de la caisse ; les cordes pouvaient assez aisément porter sur le manche, en dépit de sa courbure. Sitôt que l'on eut fait cette expérience, tout était trouvé, car un placement des chevilles analogue à celui du porte-cordes, ainsi que le redressement et l'aplatissement du manche, en étaient une conséquence nécessaire.

§ 5. *Guitares.*

Lors de son séjour en Égypte avec l'armée française, Villoteau n'avait aperçu la guitare que sur un seul monument [1] : les nouvelles observations l'ont fait reconnaître sur une infinité d'autres. A l'opposé de la harpe, cet instrument paraît n'avoir eu chez les Égyptiens aucune variété dans sa forme. La guitare égyptienne se compose toujours d'un manche plat plus ou moins long, et d'une caisse ovale formée, non de pièces rapportées, mais d'un morceau de bois unique creusé et couvert dans son entier d'une table en bois ou en cuir sur laquelle on a percé des ouvertures pour rendre le son plus éclatant. Le manche se prolonge quelquefois au-dessus de cette table (fig. 48, pl. XXI). Le porte-cor-

[1] VILLOTEAU. *Dissertation sur les instruments de musique des Égyptiens*, dans la *Description de l'Égypte*, t. VI, p. 425 de l'éd. in-8.

des, placé à la partie inférieure, exhausse suffisamment les cordes pour qu'elles ne portent ni sur la table ni sur le manche, à moins que l'exécutant ne les abaisse en les pressant avec le doigt. Ce porte-cordes, ordinairement de forme triangulaire, était en bois dur ou en ivoire. A l'extrémité opposée, un sillet élevait les cordes de la même manière. Les monuments observés jusqu'à ces derniers temps ne laissant pas apercevoir les chevilles, l'on regardait leur présence seulement comme probable [1]. Toutefois, dans la guitare de la figure 24, planche XVIII, on avait pu remarquer les cordes appendant au-dessous du manche, percé à cet effet de trous que traversent les cordes. Cet arrangement rapproche singulièrement la guitare égyptienne du tanebour des Arabes, dont il sera parlé en son lieu. Si le dessin donné par Rosellini [2] et reproduit figure 49, planche XXII, est exact, l'instrument avait non seulement des chevilles (au nombre de deux sur cette figure), mais aussi des *tons* ou *touchettes* destinées à déterminer fixément la position des doigts lorsque l'on jouait. Un autre dessin fourni par Champollion [3] et reproduit planche XXII, figure 50, offre l'instrument armé de trois chevilles, ce qui suppose nécessairement trois cordes, car, lorsque les cordes et chevilles sont en si petit nombre, il n'est plus permis d'admettre comme pour les harpes, une absence de corrélation.

La longueur du manche varie, comme on peut s'en assurer en examinant les figures 51, 52, 53, 54, 55, planche XXII, que l'on peut encore rapprocher

[1] WILKINSON. *Manners and customs*, etc., t. II, p. 300.

[2] ROSELLINI. *I monumenti dell' Egitto e della Nubia. Monumenti civili*, tavola 96.

[3] CHAMPOLLION. *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, planche 157, t. I.

d'autres figures précédentes, où la guitare ne figure que secondairement. Elle était quelquefois le double, d'autres fois le triple de la longueur de la caisse; la longueur de celle-ci était le double de sa largeur. Wilkinson estime que tout l'instrument pouvait avoir environ un mètre deux cent cinquante-six millimètres [1]. Quelquefois le manche était, ainsi que certains violons et violoncelles, et aussi comme les harpes égyptiennes, terminé par une tête sculptée (fig. 34 *c*. pl. XX). La figure 53, planche XXII [2], est précieuse en ce qu'elle prouve que parfois la guitare égyptienne se jouait comme la harpe, en posant à terre l'extrémité inférieure.

La guitare très-fruste (fig. 48, pl. XXI), a été trouvée à Thèbes il y a quelque temps [3]. On remarque, à la partie inférieure les trous destinés au porte-cordes, et l'on voit encore autour du manche la ficelle qui servait pour attacher le plectre ; mais le manche est trop endommagé pour fournir une donnée suffisante en ce qui concerne les chevilles.

En Égypte, la guitare était également jouée par les hommes et par les femmes; pour en faire résonner les cordes on se servait d'un plectre attaché par un lien quelconque au manche de l'instrument. On se tenait habituellement debout en jouant (voyez les fig. 7, 19, 24, 25, 31, 49, 50, 51, 52, 53, 55); cependant, à la figure 1, planche XV, nous voyons un des musiciens sacrés jouant assis sur ses talons ; le musicien *c* de la figure 34, planche XX, est également assis, une guitare à la main. L'instrument se tenait comme notre guitare;

[1] WILKINSON. *Manners and customs*, t. II, p. 300.
[2] CHAMPOLLION, planches, t. II, pl. 187.
[3] WILKINSON, p. 303 et fig. 224.

le cordon passé autour du col de l'exécutant est fort sensible dans la figure 51, pl. XXII, prise à Thèbes [1]. La figure 52 offre une femme qui a sur la tête une fleur de lotos, et la figure 54, provenant du même lieu, nous démontre avec plusieurs des précédentes, particulièrement avec les figures 7 et 19, que l'instrument se jouait parfois en dansant, comme il se pratique encore aujourd'hui dans certaines provinces d'Espagne.

L'emploi du plectre semble indiquer que la guitare égyptienne était montée de cordes métalliques, et non de cordes en boyau au nombre de trois, de deux ou même d'une seule. Dans les monuments connus jusqu'aujourd'hui, lorsque l'on peut distinguer les cordes de la guitare, on lui en trouve presque toujours trois; cependant, nous avons vu que la figure 49 ne portait que deux chevilles; un autre monument offre encore évidemment la guitare à deux cordes, c'est l'obélisque de Sésostris, qu'Auguste avait fait transporter et placer à Rome, dans le Champ-de-Mars [2]; longtemps enseveli sous terre, puis relevé et orné d'une longue inscription sous le pape Benoît XIV [3], il est aujourd'hui dans la cour d'une maison appelée la *Vignaccia* : on y reconnaît, vers le bas de l'aiguille, la guitare à deux cordes (fig. 55). Quant à la guitare monocorde, elle n'a été jusqu'à ce jour observée nulle part. Cependant, on est porté à croire que l'instrument ainsi monté a jadis existé en Égypte, non seulement parce que la nature des choses semble le supposer, mais encore parce qu'on l'y retrouve aujourd'hui tel qu'il est dessiné fig. 56,

[1] WILKINSON, *Manners and customs*, fig. n° 223.

[2] PLINE. *Naturalis historia*, lib. XXXVI, c. 15 ou 10, t. IX, p. 480, édit. Le Maire.

[3] Elle se trouve dans DE LA LANDE. *Voyage en Italie*, t. IV, p. 4.

et l'on peut remarquer combien cette forme ressemble à la figure 48. On lui donne maintenant le nom arabe de *rebâb :* l'instrument est à deux ou à une seule corde : le manche est divisé en cases qui indiquent la position des doigts, et fournissent l'étendue de la sixte mineure *ré-si* ♭ de la voix de ténor. Villoteau croit que l'ancien rebâb était particulièrement destiné à l'accompagnement de la voix des poëtes et des rhapsodes, dans la récitation des vers ; il n'avait par conséquent pas même besoin de l'intervalle de sixte, celui de quinte suffisait pour son usage. Le même écrivain ajoute que c'est le seul instinct de l'habitude qui a maintenu jusqu'à nos jours l'usage de la guitare monocorde en Égypte. Sans doute, dit-il, les Égyptiens modernes ont perdu la connaissance des principes sur lesquels reposait la mélodie du discours, mais tout nous atteste dans le rebâb l'existence des moyens qui servirent autrefois et pourraient servir encore à démontrer l'application et à perpétuer la pratique de ces mêmes principes[1]. Villoteau donne beaucoup de développement à toutes ces idées, qui, sans doute, sont plausibles, mais d'ailleurs tout à fait conjecturales. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'usage du rebâb est encore réservé à l'accompagnement des rhapsodes et des poëtes lorsqu'ils récitent leurs vers ; ainsi, c'est un véritable *tonarion*, et l'emploi que l'on en fait sert du moins à prouver que sa destination primitive fut de diriger, de soutenir la voix, et de la maintenir dans les limites voulues.

Dans l'Égypte moderne, on donne au rebâb le nom de *viole des poëtes* [2], ce qui peut encore appuyer les con-

[1] Villoteau. *Descr. hist. des instr. de mus. des Orientaux. Descr. de l'Ég. Ed. mod.*, t. I. p. 913.

[2] Lane, cité par Wilkinson. p. 304.

jectures sur l'antiquité de l'instrument, car partout les premiers poëtes furent aussi musiciens. D'un autre côté, cette opinion se trouverait un peu contrariée par l'ancien lexicographe, qui prétend que la découverte du monocorde appartient aux Arabes [1]; cela supposerait en effet que les Égyptiens ne l'ont connu qu'après ceux-ci, chose tout à fait improbable, comme on le verra lorsque nous étudierons la musique des Arabes. Peut-être d'ailleurs Pollux, en parlant du monocorde, n'a-t-il point entendu nommer l'instrument musical servant à l'accompagnement des voix, mais le monocorde des théoriciens destiné à mesurer mathématiquement les rapports des sons entre eux, et dont Ptolémée a parlé avec d'amples développements [2].

Je ne m'arrêterai pas, pour le moment, à l'opinion de Wilkinson [3], d'après laquelle ce serait la guitare et non la lyre, dont l'invention devrait être renvoyée à Mercure; du reste, il n'ouvre à ce sujet aucune discussion, et pour toute preuve il dit que la guitare antique de l'Égypte n'a que trois cordes, tandis que les monuments n'offrent pas de lyre qui ait moins de quatre cordes : or, ce point n'est aucunement établi. On a cherché à en augmenter la valeur, en s'appuyant des circonstances de l'invention décrites par l'auteur de l'hymne à Mercure, insérée dans les œuvres d'Homère, mais comme il est ici question de traditions helléniques, admises uniquement à l'égard du Mercure grec, il sera temps d'en parler dans le quatrième livre de cette histoire.

[1] Jules Pollux. *Onomasticon* IV-9. « Μονόχορδον δε Αραβων το ἕυρημα. »
[2] Ptolomée. *Harmoniques*, liv. I, ch. VIII et suiv.
[3] Wilkinson. *Manners and customs*, t. II, p. 298.

§ 6. *Du Psaltérion.*

On se sert actuellement en Égypte du vieux mot arabe *santir* pour désigner un instrument que les Kophtes appellent *pipsalterion*, et qui correspond exactement à notre tympanon; or, l'on sait que le tympanon consiste en une série quelconque de cordes dont chacune peut être double ou triple, et que l'on tend sur une caisse sonore; ces cordes sont alors susceptibles de résonner, soit au moyen des doigts qui les accrochent, soit au moyen d'un plectre, ou bien d'un percussoir convenablement garni. Voici, selon toute apparence, comment le mot *pisanterion* s'est formé: d'abord on disait *santir*, et, avec l'article masculin, *pisantir;* en passant chez les Grecs, l'instrument se serait nommé *pisanteriön;* puis, par euphonie, *pisalterion*, et enfin, par syncope, *psalterion*, dont les Kophtes ont fait depuis *pipsalterion*, par une nouvelle addition de l'article[1]. C'est ce même instrument que Daniel cite[2] comme étant en usage chez les Assyriens; il le nomme *pisanterim* ou *phisanterim.* En tout autre cas, on ne pourrait faire grand fond sur le livre de Daniel, assemblage fort incohérent de vieilles traditions que les Juifs n'ont sans doute admis au nombre de leurs livres canoniques que par suite du rôle si distingué qu'y joue un homme de leur nation. Ce livre, quel qu'en soit l'auteur, écrit à une époque fort éloignée de nous, peut faire autorité dans la matière qui nous occupe. Au reste, plusieurs interprètes rendent le mot *pisanterim* comme désignant non un instrument en particulier, mais tous les instru-

[1] Villoteau. *Dissertation sur les instruments de musique des Egyptiens*, p. 427 de l'in-8.
[2] *Daniel*, ch. III, vv. 5, 7, 10, 15.

ments susceptibles d'accompagner les voix. Cette interprétation paraît d'autant plus convenable que chez les Égyptiens modernes le mot *pipsalterion* est encore pris dans ce sens. De là Villoteau conjecture que les différents noms du santir ou psaltérion s'employaient chez les Égyptiens comme une épithète des instruments à cordes en tant que destinés à l'accompagnement des voix [1], mais il n'apporte aucune preuve à l'appui de cette hypothèse, si ce n'est l'autorité de Clément d'Alexandrie, qui, dans une de ces phrases déclamatoires, si fréquentes dans ses ouvrages, parle du psaltérion dans le sens qui vient d'être indiqué [2].

Aucun monument connu ne nous montre le psaltérion de l'ancienne Égypte, si tant est que cet instrument, dont le nom est, comme on l'a vu, d'origine arabe, y ait été connu. Villoteau avait d'abord cru le retrouver dans certaines figures fort nombreuses dans les sculptures et peintures antiques, mais il n'a osé soutenir cette idée, et ne l'a même présentée qu'accidentellement [3]; l'absence de cordes et de chevilles apparentes le retenait avec raison : l'examen attentif et la comparaison de plusieurs monuments a prouvé depuis que ce ne pouvait être à l'ancien psaltérion.

Au reste, que le santir soit d'origine égyptienne ou assyrienne, il est certain qu'il se rencontre encore dans l'Égypte actuelle; toutefois les Égyptiens modernes n'en font point usage; ils le dédaignent et lui préfèrent un instrument analogue appelé *kanon*, regardant celui-ci comme supérieur, et abandonnant le premier

[1] VILLOTEAU. *Dissertation sur les instruments de musique des Égyptiens*, p. 426 de l'éd. in-8

[2] CLÉMENT d'Alexandrie. *Stromates*, lib. II.

[3] VILLOTEAU. *Description historique des instruments de musique des Orientaux*, ch. VIII, p. 297 ; éd. in-8.

aux chrétiens qu'ils méprisent et aux juifs qu'ils ont en horreur[1].

Le santir (fig. 57, pl. XXII) est, comme le kanon, de forme trapezoïde, et présente la figure d'un triangle tronqué à son sommet. La surface de la caisse est plate et percée d'ouïes, les chevilles sont fichées au côté gauche de l'instrument; le porte-corde est du côté droit, et du même côté, en avançant vers le centre, est un chevalet placé dans la même direction. Les cordes sont en métal et se frappent avec des percussoirs en bois garnis à l'extrémité inférieure d'une sorte de talon en ivoire ou en corne. Villoteau n'a pu examiner l'instrument assez à loisir pour se rappeler si les cordes étaient doubles, et quel en était le nombre[2]. J'ai eu l'occasion de voir un santir entre les mains d'un voyageur revenant d'Égypte; il était à cordes simples.

La connaissance que les anciens Égyptiens auraient eue du psaltérion repose donc seulement sur un passage de Daniel, qui en parle comme étant en usage non en Égypte, mais dans l'Assyrie, et sur une phrase de saint Clément, qui semble en le nommant désigner tous les instruments à cordes.

Si l'instrument en question a réellement existé dans l'ancienne Égypte et que le santir aujourd'hui en usage en soit une reproduction, l'on pourrait croire que les cordes métalliques ont été connues à la même époque, et que sans doute elles servaient aussi pour les guitares, il faut toutefois remarquer qu'un psaltérion peut fort bien se monter de cordes intestinales; en ce cas-ci à la vérité le son n'en est pas très-brillant, mais enfin il est net et régulier; rien aussi n'empê-

[1] VILLOTEAU. *Descr. hist. des inst. de mus. des Orientaux*, p. 325.
[2] VILLOTEAU. Là même.

cherait de supposer que les cordes fussent pincées avec les doigts ; ce serait alors un instrument analogue au kin et au chê des Chinois[1] ; mais il est temps de quitter le champ sans borne des conjectures, désert pareil à celui du pays dont nous étudions la musique, où le singulier effet du mirage fait apercevoir de vastes lacs, des forêts verdoyantes et des villes habitées qui, fuyant et disparaissant au moment où l'on croit en approcher, ne laissent plus à l'œil désenchanté du voyageur qu'une désolante solitude et une étendue incommensurable de sables éternels.

§ 7. *Des flûtes.*

Divers auteurs ont, comme on l'a vu[2], attribué l'origine de la musique à l'effet produit par le vent soufflant dans les roseaux qui croissent en abondance sur les bords du Nil ; cette opinion rejetée relativement à la découverte de la musique elle-même, peut être admise avec une certaine confiance à l'égard de l'origine des instruments à vent. En effet, il est tout naturel de croire avec Villoteau[3] que le vent, introduit dans un corps creux et sonore tel que le roseau, aura fait naître la pensée de souffler dans un corps semblable pour obtenir le même résultat. Lucrèce a exprimé cette idée dans des vers justement célèbres.

Le zéphir introduit dans le sein des roseaux
Apprit à moduler le son des chalumeaux.
Sous de flexibles doigts agilement pressée,
La flûte soupira sa plainte cadencée.

[1] Voyez livre premier, t. I, p. 158 et 164.
[2] Voyez plus haut, p. 16.
[3] VILLOTEAU. *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique de l'Égypte*, dans la *Description de l'Égypte*, *Antiquités*, *Mémoires*, t. I, p. 189.

A la voix de l'amour elle unit ses concerts,
Et son tendre murmure anima les déserts [1].

Quand on eut soufflé dans plusieurs roseaux et remarqué que le ton variait selon que le tube était plus ou moins long, on aura probablement imaginé de rapprocher ces tuyaux selon la proportion de leurs longueurs respectives, pour en faire un seul et même instrument. Ceci aura conduit plus tard à marquer sur le plus long des tuyaux le lieu où se terminaient les tuyaux plus courts et à y percer des trous. Une exposition à peu près semblable sur la découverte de la flûte a été connue des anciens [2].

L'usage de la flûte remonte assurément en Égypte à une époque fort éloignée, et les catacombes d'Élethia nous font connaître que dans des temps très-anciens il en existait déjà de plusieurs espèces.

Les opinions sont partagées sur la question de savoir à qui doit être attribuée l'invention de la flûte. On ne risque pas de se tromper en suivant Athénée [3] et Jules Pollux [4], qui disent nettement et d'une manière absolue que la monaule ou flûte simple est une invention des Égyptiens [5]; Eustathe, dont Hésichius [6] et Claudien [7] partagent ici l'opinion, l'attribue d'abord aux

[1] LUCRÈCE. *De rerum natura*, l. V, v. 1381 ; trad. par DE PONGERVILLE.

[2] Manuscrit grec de la Biblioth. royale de Paris, contenant divers fragments relatifs à la musique des anciens, à la suite d'un ouvrage concernant la musique des Grecs modernes. Ce Ms. inédit, dont le texte est tiré de divers auteurs de musique liturgique, doit être bientôt donné au public par M. VINCENT. Il est coté CCCLX dans le catalogue imprimé. M. Fétis, en le citant (*Biographie des musiciens*, t. V, p. 13), commet diverses erreurs qu'il serait trop long de relever ici.

[3] ATHÉNÉE. *Dipnosophistes*, l. IV, ch. 24.

[4] POLLUX. *Onomasticon*, l. IV, seg. 10.

[5] « Μονάυλος εὕρημα τῶν Αἰγυπτίων. »

[6] HÉSICHIUS. *Lexicon.*

[7] CLAUDIANUS. *De IV consulatu Honorii*, v. 575. — *In Eutropium*, lib. II, v. 255.

Lybiens[1], ce qui revient au même; puis ailleurs, aux Thébains d'Égypte, ce qui n'est pas encore loin d'avoir le même sens, puis enfin[2] aux Crétois[3]. Ces variations ne sont rien en comparaison de celles que l'on rencontre si l'on veut en savoir davantage et connaître positivement quel a été l'inventeur; les uns nomment Osiris[4] qui, comme on le sait, est quelquefois le Mercure des Grecs auquel aussi cette invention est attribuée[5]; Seiris[6], n'est sans doute qu'une altération de son nom. Ceux qui donnent Osiris pour premier inventeur supposent qu'il trouva non-seulement la monaule, mais encore la photinge. On leur a répondu avec raison[7] qu'il était peu vraisemblable que le même homme ait pu être l'inventeur de deux espèces de flûtes aussi différentes, dont la seconde suppose nécessairement une longue pratique de la première, et une expérience acquise de ses effets. D'autres[8] ont nommé comme inventeurs de la flûte les Mèdes Ronax et Seuth; ce dernier pourrait bien n'être autre que Theut, et par conséquent Mercure-Osiris. Quant aux personnages grecs auxquels l'invention a été également attribuée, ce n'est pas ici le moment d'en parler.

Il paraît fort naturel de croire que les plus anciennes monaules étaient dépourvues de trous; ce n'étaient alors que des sortes de *sifflets;* que les Sy-

1 EUSTATHE. *Sur l'Iliade*, Rapsodie VII.
2 EUSTATHE. *Sur l'Iliade*, Raps. XIV.
3 EUSTATHE. *Sur l'Iliade*, Raps. I.
4 JUBA, dans ATHÉNÉE, l. IV, ch. 24, et EUSTATHE, *ad Il.* XVIII, 526. — Jules POLLUX, liv. IV, ch. seg. 77.
5 EUPHORION, dans ATHÉNÉE, liv. IV, ch. 25. — HOMÈRE. *Hymne à Mercure.*
6 ATHÉNÉE. *Dipnosophistes*, l. XIV. ch. 24.
7 VILLOTEAU. *Dissertation sur les instruments de musique des Égyptiens*, p. 431, éd. in-8.
8 EUPHORION, dans ATHÉNÉE. *Dipnosophistes*, l. IV, ch. 24.

riens appelaient *gangris* [1] d'où serait peut-être née la dénomination grecque [2]; elles servaient pour donner des signaux [3]. On ignore si elles avaient à la partie supérieure un appareil semblable à celui de nos flageolets ou flûtes à bec; peut-être n'en portaient-elles aucun, et n'étaient-elles qu'un simple tube dans lequel on soufflait en le posant au-dessous de la lèvre supérieure, comme l'on fait d'une clef forée ou de tout autre corps analogue. Si tel était la monaule primitive, elle ressemblait exactement au *nay* ou *flûte* des *derviches;* on croit le nay d'origine fort ancienne, il n'a point de trous latéraux et ne possède d'autre embouchure que son orifice supérieur [4].

Villoteau prétend avoir reconnu cet instrument sur les bas-reliefs de Beni-Hassan [5]. Mais selon Rosellini, toutes les monaules existant sur les monuments antiques ont des trous latéraux apparents [6]; et l'on ne doit pas s'en étonner : l'époque de la construction des monuments, quelque ancienne qu'on la suppose, annonce une civilisation trop avancée et des progrès trop marqués dans toutes les facultés pour que les instruments de musique fussent encore dans une telle enfance; ces rudiments informes et insuffisants ne devaient plus paraître sur des édifices publics. Le chalumeau lui-même ne s'y montre nulle part [7], et il est probable que la découverte du système des trous

[1] ATHÉNÉE. *Dipnosophistes*, l. IV, ch. 24.

[2] *Γίγλαρος* ou *νίγγλαρος*, dans Jules POLLUX. *Onomasticon*, l. IV, seg. 10.

[3] APULÉE. *Florides*, l. I.

[4] VILLOTEAU. *Dissertation sur les instruments de musique des Égyptiens*, p. 430.

[5] VILLOTEAU, p. 437.

[6] ROSELLINI. *I monumenti dell' Égitto*, etc., t. III, p. 26.

[7] ROSELLINI. Là même. — WILKINSON. *Manners and customs*, etc., t. II, p. 313.

percés latéralement le fit de bonne heure réléguer à la campagne où son usage s'est conservé en raison surtout de la facilité de ses procédés de construction. L'existence du chalumeau chez les anciens Égyptiens est d'ailleurs incontestable : Horus Apollo[1] le cite comme représentant dans la langue hiéroglyphique l'idée d'un homme dont l'esprit est longtemps demeuré dans l'assoupissement et qui réveillé tout à coup, n'écoute plus les inspirations grossières du corps et règle sa conduite sur la seule intelligence.

Quoi qu'il en soit, on sait que la flûte monaule perfectionnée sans doute par l'addition d'un nombre convenable de trous, était ainsi que nous l'avons vu[2] employée particulièrement dans les chants nuptiaux. C'est sans doute elle aussi dont on faisait usage lorsque, dans une circonstance donnée, l'on convoyait joyeusement un personnage jusqu'au lieu où il devait se rendre[3].

D'après le témoignage des monuments de l'Égypte, on peut établir de la manière la plus positive que les habitants de cette antique contrée ont connu trois espèces de flûtes, savoir : 1° la flûte droite accompagnée sans doute d'un sifflet comme notre flûte à bec ; 2° la flûte traversière ; 3° enfin la flûte double composée de deux flûtes droites. Pour éviter toute confusion j'appellerai simplement flûte la flûte traversière, et je nommerai la flûte droite flûtet, ce nom est, comme on le sait, synonyme de galoubet, et l'on va voir qu'à plusieurs égards la flûte droite des Égyptiens ressemblait à ce er nier.

[1] Horus Apollo, cité par Valeriani p. 348.
[2] Voy. plus haut, p. 47.
[3] Héliodore. *Éthyopiques*, l. VII, ch. 3.

Le flûtet (fig. 58, 59, et fig. 23 *c*.) se rencontre rarement dans les sculptures antiques[1] et Wilkinson en conclut avec assez de raison que l'on n'en faisait pas grand cas. Il consistait en un tube droit dont le volume n'augmentait ni du côté de l'embouchure ni à l'extrémité opposée. Il paraît que sa longueur n'excédait pas 456 millimètres, mais il en existe de beaucoup plus courts, n'ayant pas plus de 228 millimètres, et le musée de Leyde en contient de plus petits encore. On croit que ces petits instruments n'étaient en usage que parmi les gens de la campagne. Sans doute il y en avait aussi de plus longs ; tel est celui de la fig. 59, dont l'original existe au musée de Florence ; on reconnaît aussi que sa surface est inégale, parce qu'il est formé de plusieurs entre-nœuds, tandis qu'un seul compose la fig. 58.

Quelques-uns ont trois trous, d'autres quatre ou cinq ; il y en a qui sont accompagnés d'une petite pièce faite en roseau ainsi que le corps même de l'instrument ou bien composée d'une paille épaisse (thrick straw, dit Wilkinson) placée dans le tube à la partie supérieure et formant une embouchure contre laquelle l'air fortement comprimé ne laisse qu'une très-petite ouverture pour l'introduction de l'air[2]. Cette description semble indiquer que le sifflet de l'instrument est exactement conçu comme celui du ty chinois[3] ou de notre flageolet[4].

Il paraîtrait du reste que ces flûtets seraient ceux dont ont parlé Jules Pollux[5] et Démétrius de Pha-

[1] Wilkinson. *Manners and customs*, t. II, p. 307.
[2] Wilkinson. *Manners and customs*, etc., t. II, p. 308.
[3] Voyez liv. prem., t. I, p. 183.
[4] Voyez le cinquième *excursus* de ce livre.
[5] Pollux. *Onomasticon*, l. IV, seg. 10.

ère[1]. Le premier donne à l'instrument l'épithète de *polypthongue,* mot qui ne veut pas nécessairement dire comme le croient Martini[2] et Villoteau[3] qu'il eût un son *éclatant;* cette expression peut signifier simplement qu'il était *multisonne*, c'est-à-dire susceptible de produire un grand nombre de sons, son canal étant garni de trous latéraux. D'après cette interprétation, Démétrius de Phalère ne se trouve plus en contradiction avec Pollux, quand il parle de la douceur du flûtet égyptien ; peut être aussi appliquait-il ce mérite à la flûte traversière.

Celle-ci a été connue des Égyptiens, la chose n'est plus objet de doute aujourd'hui, puisque divers monuments de l'Égypte remontant à trois mille ans[4] nous ont offert le flûtet ou flûte droite s'unissant à la flûte traversière (pl. XVIII, fig. 23, *a c*.). C'est peut-être cette dernière que l'on nomma lotus ou lotos, du nom de l'arbuste qui en fournissait l'élément[5] ; on l'appelait aussi flûte lybique[6]. Son invention a été attribuée à un certain Seirites[7], Lybien nomade qui était de la nation des Syrtes, dans la Cyrénaïque, pays où croissent les plus beaux lotos dont les habitants faisaient leur nourriture, ce qui les avait fait nommer lotophages. Ainsi

[1] Démétrius de Phalère. *De elocutione*, ch. 65.
[2] Martini. *Storia della musica,* t. I, p. 80.
[3] Villoteau. *Dissertation sur les instruments de musique des Egyptiens*, p. 436.
[4] Wilkinson. *Manners and customs,* etc., t. II, p. 306, et fig. n° 183.
[5] Ovide. *Fastes,* liv. IV, v. 190 ; *Pontiques*, l. I, v. 39. — Stace. *Thébaïde*, l. VI, v. 131.
[6] Euripide. *Bacchantes,* IV, 135, 160, 379. — *Hercule furieux,* v. 872.— *Iphigénie en Aulide,* v. 1036. — *Troyennes,* v. 543. — Pline. *Histoire naturelle*, l. XIII, ch. 17, ou 32 d'après une autre division, t. V, p. 220. — Eustathe. *Sur l'Iliade*, chant XVIII, v. 52.
[7] Duris dans Athénée, l. XIV, ch. 5.

que je l'ai marqué il y a un instant, Seirites, ou Seiris pourrait bien être Osiris.

Ce que dit Apulée[1] d'une flûte dont on faisait usage dans les cérémonies du culte de Sérapis, et que l'on jouait en la tournant vers l'oreille droite, désigne évidemment une flûte traversière et non une flûte courbée en forme de corne ou même terminée par une véritable corne de vache, comme l'a cru Villoteau[2]. Ainsi tombe d'elle-même la difficulté que trouvait cet auteur à employer pour une flûte de ce genre le bois de lotos, peu susceptible en effet d'être plié et arqué. C'est sans doute cette même flûte qui était aussi en usage dans les fêtes d'Isis[3].

Telle est l'incertitude où laisse l'ignorance de la perspective dans les bas-reliefs égyptiens que l'on pourrait croire que la flûte traversière se jouait par l'extrémité, bien qu'elle fût tenue obliquement, elle aurait alors été gouvernée à peu près comme le cor anglais, mais le monument où se trouvent les deux flûtes ne laisse pas de doute. Il paraît que les trous latéraux étaient placés tout à fait à la partie inférieure comme dans les flûtets; du moins c'est ce qu'annonce la position des mains des exécutants (Voyez pl. XXIII, fig. 60, et les fig. précédentes 1, 23, 27). Cette disposition se conçoit difficilement, car on ne voit pas quel avantage l'on trouvait à éloigner ainsi l'embouchure des trous latéraux à moins de supposer certaine particularité acoustique ou quelque mécanisme placé

[1] Apulée. *Métamorphoses*, l. XI, p. 680. «Ibant dicati magno Serapidi tibicines qui per obliquum calamum ad aurem porrectum dextram familiarem templi deique modulum frequentabant.»

[2] Villoteau. *Dissertation sur les instruments de musique des Égyptiens*, p. 433.

[3] Claudien. *De IV consulatu Honorii*, v. 575.

dans le tube; pour être éclairé sur une telle question il faudrait découvrir un instrument de cette espèce suffisamment conservé.

La photinge ou double flûtet (fig. 61, pl. XXIII et dans les planches précédentes fig. 8, 12, 19, 24, 28, 30) consistait en deux tubes qui apparaissent sur les monuments tantôt égaux, tantôt inégaux. On cite des figures où l'embouchure des deux tubes est absolument séparée[1]; d'autres au contraire où les tubes sont réunis ensemble par une embouchure unique [2]. La flûte destinée à la main gauche avait un petit nombre de trous, et fournissait des notes graves, les trous étaient en plus grand nombre sur la flûte de la main droite qui donnait les notes aiguës; pour la confection de celle-ci on employait la partie supérieure des roseaux, pour l'autre la partie inférieure; parfois des boutons étaient placés sur la surface des tubes, afin que les doigts pussent soutenir commodément l'instrument tout en débouchant les trous.

Villoteau, sans citer aucune autorité, avait parlé avant Wilkinson de flûtes doubles accouplées immédiatement, c'est-à-dire composées de deux canaux réunis et adhérents dans toutes leurs parties[3] : peut-être la seule raison qui lui fit attribuer la connaisance de cet instrument à l'antique Égypte était-elle sa présence chez les Égyptiens modernes dont il est connu sous le nom d'*arghul*. Ils ont aussi conservé la photinge à tubes inégaux qu'ils nomment *zummara*. Le double flûtet paraît avoir eu dans les temps anciens une double embouchure absolument séparée; une

[1] ROSELLINI. *I monumenti dell' Egitto*, t. III, p. 27.
[2] WILKINSON. *Manners and customs*, t. II, p. 310.
[3] VILLOTEAU. *Diss. sur les inst. de mus. des Ég.*, p. 433.

figure donnée par Rosellini[1] ne paraîtrait laisser aucun doute à cet égard, mais il s'en faut que le monument qu'elle reproduit offre d'ailleurs des garanties d'une parfaite exactitude; d'autres auteurs en ont donné des dessins qui le représentent comme très-fruste; dans l'instrument dont l'autorité est alléguée, l'on n'aperçoit pas même le sifflet, et la manière dont l'exécutante tient les deux flûtes donnerait à croire que la main droite agit sur les trous de la flûte gauche et la gauche sur ceux de la flûte droite.

Les flûtes égyptiennes ne se firent pas toujours en roseaux; il paraît que l'on employa pour cet usage le lotos, le buis et autres bois sonores; la corne, l'ivoire, les os et même le fer et l'argent[2].

Selon toute apparence l'ancienne langue des Égyptiens possédait des mots particuliers pour désigner chaque espèce de flûtes et les variétés de ces espèces qui ont pu être fort nombreuses. Iablonski s'est efforcé de reconstruire ces noms au moyen des débris qu'il en a retrouvés dans la langue kophte; on trouvera dans Villoteau une analyse de ce travail[3]. La seule conclusion à tirer de ces controverses, c'est qu'il règne en tout ceci beaucoup de confusion, et que, chez les anciens, les diverses dénominations des flûtes ont été fort souvent confondues entre elles et même avec celles des trompettes. Selon Rosellini[4] l'ancien nom des flûtes serait *kbé-kbi*.

On peut résumer comme il suit ce qui se rapporte aux flûtes égyptiennes : 1° La flûte droite simple est

[1] Rosellini. *I mon. dell' Egitto*, fig. 99.
[2] Wilkinson. *Manners and customs*, t. II, p. 311.
[3] Villoteau. *Diss. sur les inst. de mus. des Ég.*, p. 334.
[4] Rosellini. *I mon. dell' Eg.*, t. III, p. 26.

fort rarement employée et n'est jamais jouée par des femmes ; 2° la flûte traversière, dont l'usage est beaucoup plus fréquent, n'est également jouée que par des hommes, et l'on a de plus la certitude qu'elle était employée dans les cérémonies religieuses ; 3° la flûte double est la plus usitée, elle est jouée par les hommes et par les femmes, mais plus souvent par celles-ci. En effet, elle servait dans toutes sortes d'occasions tristes ou joyeuses, concertait avec tous les autres instruments, contribuait à l'agrément des banquets et s'unissait à la danse ; souvent même les danseuses exécutaient des pas en s'accompagnant de cet instrument. On sait que les Alexandrins particulièrement acquirent, sous les dynasties grecques, une grande réputation comme habiles flûtistes et les ambubajes syriennes qui sans doute venaient étudier en Égypte la musique et la danse, portaient ensuite à Rome et dans tout l'empire les grâces séduisantes de leurs talents voluptueux [1].

Ce serait une erreur de croire que la photinge soit un instrument abandonné depuis longtemps ou entièrement perdu. Premièrement le double flageolet est fort usité en Allemagne, et je n'ai jamais su pourquoi il l'est si peu en France ; en second lieu un écrivain rapportait il y a quelques années dans un journal [2] qu'il avait trouvé sur le sommet de l'Apennin, un montagnard jouant d'une flûte double appelée doublets ou doublettes (*doppietti*). D'ailleurs les cornemuses à plusieurs tuyaux sont, comme on le sait, des instruments analogues, mais dont la construction et le mécanisme sont différents.

[1] Horace. *Satyre* II, v. 1.
[2] *L'Italiano, folio letterario, quarto fascicolo.* Paris, 1836, p. 169.

§ 8. *Des trompettes.*

Un instrument à vent dont le nom, la nature et l'usage sont absolument inconnus, a été dessiné à une époque récente par Rosellini[1]. On en voit la représentation (fig. 62, pl. XXIII); son embouchure est étroite, mais le tube s'élargit presque aussitôt en forme de bouteille; sa longueur paraît très-peu de chose en proportion de sa grosseur : il serait déraisonnable de présenter des conjectures sur un instrument au sujet duquel on possède si peu de données, et qui n'a été jusqu'à présent observé que sur un seul monument; on ne peut même dire si le son produit par un tube ainsi formé, se rapprochait plutôt de la flûte que de la trompette.

Celle-ci était fort connue des Égyptiens, très-simple de forme (fig. 63 *a* et fig. 64, pl. XXIII), en cuivre selon toute apparence et représentant un tube d'un diamètre continu jusqu'au pavillon qui s'évasait tout à coup en forme d'entonnoir. La trompette servait surtout avec le tambour à régler et égayer la marche des troupes, à commander la charge, à diriger les évolutions, etc.[2], La manière dont la porte le trompettiste (fig. 64) semblerait indiquer qu'elle était fort pesante.

Les Israélites, outre la trompette qui vient d'être indiquée, en possédaient une autre courbée en forme de corne. On ne la rencontre sur aucun monument égyptien, mais Apulée en parle[3] comme servant à l'an-

[1] Rosellini, tavola xcv, fig. 5.
[2] Wilkinson, p. 260.
[3] Apulée. *Métamorphoses,* l. VIII, p. 250. « Quidam... foris quidem gestantibus deam cornu canens obambulabat. »

nonce du passage de la déesse de Syrie lorsque les prêtres promenaient son effigie dans les campagnes abusant de la crédulité du vulgaire et extorquant de l'argent de tous côtés. Peut-être serait-ce là l'instrument que les Grecs connurent sous le nom de knoué [1] et dont on se servait dans les cérémonies religieuses pour réunir l'assemblée; il passait pour être d'origine égyptienne et avoir été inventé par Osiris [2]. Peut-être aussi était-ce là cette trompette en horreur aux Busirites, aux Lycopolites, aux Abyssins et dont ils ne souffraient pas qu'on fît usage dans leur pays à cause de ses sons très-éclatants et semblable au braire de l'âne [3]: ces peuples avaient en aversion cet animal, selon eux le représentant de Typhon, c'est-à-dire le génie du mal. La trompette en question était sans doute une sorte de cornet à bouquin; son rapport avec le cri de l'âne la rapprochait encore du *serpent* des modernes.

§ 9. *Instruments de percussion. Tambours.*

C'est aux Égyptiens que l'on attribue l'invention du tambour [4], ils l'appelaient à ce que l'on croit *kemkem;* du moins tel est son nom dans la langue des Kophtes [5].

Villoteau, très-bon et très-patient observateur et homme fort judicieux lorsqu'il ne se laisse pas entraîner à de folles conjectures ou dominer par d'inexplicables préjugés, n'avait reconnu en Égypte qu'une seule espèce de tambour, et la croyait être du genre de nos

[1] Voyez plus haut, Art. II, p. 23.
[2] EUSTATHE, cité par BARTHOLIN. *De tibiis veterum*, l. III et VII, p. 222.
[3] PLUTARQUE. *Isis et Osiris*, ch. XXVIII.
[4] CLÉMENT d'Alexandrie. *Pédagogue*, l. II, ch. 4, p. 164.
[5] VILLOTEAU. *Dissertation sur les instruments de musique des Égyptiens*, p. 459.

tambours basques; selon lui l'antiquité n'avait jamais connu les caisses cylindriques allongées, en usage chez les Chinois et les Indiens, comme chez les Européens modernes; il appuyait cette opinion sur divers passages d'anciens poëtes et ajoutait que, chez les Égyptiens comme chez les Hébreux et les Grecs, le tambour étant joué par des femmes ou des corybantes, il avait fallu le rendre léger[1].

Un examen plus attentif a prouvé que les anciens Égyptiens avaient connu trois sortes de tambours: 1° le tambour cylindrique ayant au moins deux variétés; 2° le tambour basque également avec deux différences; 3° un autre tambour conservé par les Égyptiens modernes sous le nom de *darabouka*.

Le tambour cylindrique (fig. 63 *b* et 65 *a* et *b* pl. XXIII) a d'une extrémité à l'autre de la caisse de 60 à 75 centimètres; il se battait avec la main comme le tambour des Indes dont il a la forme. La caisse était en bois ou en cuivre et son diamètre allait s'amoindrissant vers chacun des bouts; les deux extrémités étaient revêtues de parchemin ou de cuir tendu au moyen de ficelles enroulées diagonalement sur la caisse; en ce point surtout il différait de nos tambours[2]; cette construction a été adoptée par les Arabes. Une courroie passant sur l'une des épaules de l'exécutant maintenait le tambour devant lui; dans la marche, l'instrument se portait sur le dos dans une position verticale (fig. 65 *b*). Dans les armées, on associait ce tambour à la trompette comme on l'a vu (fig. 63); il servait aussi pour accompagner les danses et s'unissait à d'autres instruments.

[1] Villoteau. *Diss. sur les inst. de mus. des Ég.*, p. 457.
[2] Wilkinson. *Manners and customs*, t. II, p. 267.

Un autre tambour cylindrique, que l'on ne voit pas sur les monuments, a été trouvé dans des fouilles faites à Thèbes [1] en 1823 (fig. 66 *a*, pl. XXIII). Sa caisse a soixante centimètres de diamètre; il était battu avec des baguettes de bois assez arquées (fig. 66 *c*); sa forme porte à croire qu'on le tenait comme notre grosse caisse. Le détail de la figure 66 *b* montre le parchemin tendu probablement sur un châssis, et retenu de tous côtés au moyen de cordes de boyau sortant à l'extérieur par des trous pratiqués à chaque extrémité dans le contour de la caisse. Elles étaient accouplées par deux autres cordes l'une en haut, l'autre en bas, formant un double anneau autour des premières. Pour tendre la peau, il suffisait de rapprocher de la partie bombée de la caisse la corde qui entourait le tambour, opération nécessaire lorsqu'un long usage avait notablement détendu le cuir.

Les baguettes n'étaient pas toujours telles qu'on les voit figure 66 *c*; au musée de Berlin l'on en conserve une mince et droite, terminée par une sorte de nœud auquel s'attachait du cuir en forme de balle; l'existence de ce percussoir semble supposer la manière de porter et de battre que j'indiquais il y a un instant.

Je ne puis dissimuler mes doutes relativement à ce tambour, qui pourrait bien être un instrument arabe enfoui par une circonstance quelconque, et considéré mal-à-propos par les acquéreurs comme une pièce de haute antiquité. Peut-être de nouveaux renseignements viendront-ils décider cette question dont au surplus l'importance n'est pas très-grande.

La seconde espèce de tambours égyptiens correspond

[1] WILKINSON *Manners and customs*, t. II, p. 269.

à notre tambour basque, on en distingue deux ou même trois variétés.

La première (fig. 2 *d*, et 26 *a*, pl. XV et XVIII) était ronde et, en apparence, absolument semblable à celle dont nous faisons usage.

La seconde (fig. 2 *a*, *e*; fig. 7 pl. XV et XVI), avait la forme d'un quadrilatère à angles très-aigus ; la troisième (fig. 67 *e*, pl. XIV) offre ce même quadrilatère prolongé en parallélogramme, ayant une surface à peu près double de la précédente ; une barre placée en large le divise par le milieu [1]. Cette forme à angles si prononcés n'a eu sans doute d'autre origine que la configuration même de la peau mise en usage ; en effet, une peau d'agneau étendue et fixée à un châssis offre exactement cet aspect ; il serait même fort possible que cette espèce de tambour fût la plus ancienne de toutes. Le tambour carré n'est pas entièrement inconnu dans nos contrées ; il existe en Espagne sous le nom de *pandero* [2] ; on l'appelait plus anciennement *alabas* [3], et son usage date probablement de l'époque de l'occupation du pays par les Maures.

Les tambours de cette sorte sculptés sur les anciens monuments sont toujours vus de face et ont par conséquent l'apparence d'un disque auquel sont collées les mains des personnages ; il est donc impossible de distinguer s'ils étaient, comme notre tambour basque, garnis de pièces métalliques ; je ne sais si Wilkinson [4] est bien fondé à dire que la manière de le tenir et de

[1] WILKINSON. *Manners and customs*, t. II, p. 314.

[2] BLAZE. *Mémoires d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne pendant les années de* 1808 *à* 1814, t. II, p. 43.

[3] Joseph SCALIGER. *P. Virgilii appendix*. Lugduni, 1573. *Notæ in copam*, p. 523.

[4] WILKINSON, p. 315.

le faire résonner donne à penser qu'il en était ainsi. Cette opinion acquiert plus de consistance si l'on considère que ces piécètes métalliques existaient dans les tambours grecs, comme l'indiquent les peintures d'Herculanum. Elle est également fortifiée par le témoignage d'un écrivain plus à même que d'autres d'être bien informé à cet égard puisqu'il était Syrien[1]; décrivant un de ces tambours tantôt ronds tantôt carrés, il dit formellement que des clochettes ou grelots étaient cachés au dedans.

Une dernière espèce de tambour se voit (fig. 29, pl. XV); les Égyptiens modernes l'ont conservée sous le nom de *darabouka* (pl. XXIV, fig. 68 *a* et *b*). Cet instrument se trouve encore entre les mains des femmes, des paysans et des bateliers du Nil; il était jadis exactement le même qu'aujourd'hui : il est fait de terre cuite ou de bois, couvert à son orifice de parchemin fixé tout à l'entour; si la surface vient à se relâcher, il suffit de l'exposer un instant au soleil ou à la chaleur du feu. On en tire des sons de diverses qualités en le frappant plus ou moins près du centre ou de la circonférence. Il se bat d'une manière assez singulière; la main gauche le soutient tout en se servant des doigts pour produire les sons aigus, tandis que des sons plus graves sont obtenus par des coups frappés avec le plat de la main droite; l'exécutant le porte d'ordinaire attaché à son cou par un ruban.

Ces divers tambours semblent avoir fait partie de toutes les fêtes et réjouissances et plus spécialement des fêtes de Bacchus. Joués par des hommes et par des femmes, mais plus souvent par ces dernières, ils servaient à marquer les pas de la danse et à bien déter-

[1] Abulensis. *Commentaires sur le chap.* 15 *de l'Exode.*

miner le rhythme musical. Les hommes qui en faisaient usage étaient presque toujours des corybantes ou des hommes efféminés comme eux, car on rapporte qu'un roi des Scythes ayant entendu un de ses sujets battre à la manière des dactyles et porter comme eux un tambour suspendu au cou, il le perça de ses flèches, l'accusant d'introduire en Scythie les coutumes énervées de la Grèce[1].

§ 10. *Des instruments jumeaux et de quelques autres.*

Les instruments de ce genre paraissent avoir été chez les anciens Égyptiens au nombre de trois, savoir les cymbales, les crotales ou castagnettes, et enfin certaines pièces métalliques servant à un usage analogue.

Les cymbales (fig. 69, pl. XXIV) étaient exactement semblables aux nôtres, mais un peu plus petites, puisqu'elles n'avaient en diamètre que de 14 à 18 centimètres; formées d'un alliage de cuivre et d'argent, elles avaient à l'œil l'apparence de cuivre. La partie concave était terminée par un trou pratiqué au sommet où se passait une petite courroie de cuir ou de corde; ces observations ont été faites d'après une paire de cymbales trouvée dans un tombeau et faisant partie de la collection Salt[2]. On se sert encore aujourd'hui en Égypte de petites cymbales qui remplissent l'office de nos castagnettes; elles se tiennent comme celles-ci entre le pouce et les doigts et s'emploient particulièrement pour accompagner la danse. Ces cymbalettes prises diamétriquement n'ont que 48 millimètres et un millimètre d'épaisseur vers les bords. Une petite

[1] Clément d'Alexandrie. *Aux nations*, p. 20, éd. d'Oxford.
[2] Wilkinson. *Manners and customs*, t. II, p. 225.

boucle en cordonnet, passant à travers un trou placé au centre de la partie bombée de l'instrument, y est arrêtée en dedans par un nœud, et sert aux danseuses à introduire leurs doigts et à tenir chacun des plateaux en leur laissant toute liberté de mouvement. Le son est d'autant plus éclatant que les deux plateaux se frappent plus près des bords; il va diminuant à mesure qu'ils s'avancent davantage l'un sur l'autre jusqu'à être à peu près étouffé lorsqu'ils se touchent d'aplomb, et en telle sorte que les deux surfaces intérieures soient entièrement jointes [1].

Les crotales paraissent avoir été quelquefois confondues avec les cymbales, mais dans l'usage ordinaire elles étaient véritablement des castagnettes creusées en forme de coquilles et servant précisément à l'usage qu'elles ont encore aujourd'hui chez les Égyptiens modernes (fig. 70, pl. XXIV).

La troisième espèce d'instruments jumeaux consistait généralement en un manche tantôt droit, tantôt un peu courbé et surmonté par une tête ou autre emblème sans doute en métal sonore (fig. 30 *c*, pl. XX); quelquefois le manche était double et avait deux têtes à son extrémité (fig. 63 *d*, pl. XXIII et 71 *a*, pl. XXIV). Il est possible que dans la tête de ces instruments on ait placé des balles sonores pour en augmenter encore l'éclat [2]. En admettant cette supposition, il suffisait d'agiter l'instrument pour le faire résonner; autrement il fallait qu'il fût frappé pour produire un son; dans ce cas, si le manche était simple, l'exécutant en tenait un de chaque main et entrechoquait les têtes; si le manche était double, il produisait le même effet

[1] VILLOTEAU. *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 90.
[2] WILKINSON. *Manners and customs*, etc., t. II, p. 257.

en serrant et desserrant alternativement les doigts des mains comme l'on voit dans la figure 71. Cet instrument n'était pas seulement usité dans la danse, il faisait aussi partie de la musique militaire. On peut lui trouver quelque rapport avec notre tricvarlac, qui, à la vérité, n'est qu'en bois et relégué avec raison parmi les instruments joujous [1]; il est fort en usage à Naples dans les fêtes populaires.

Ces sortes de crotales pourraient bien être celles dont parle le scoliaste d'Aristophane [2] à peu près copié par Suidas [3]; on s'en servait quelquefois pour applaudir. Ne serait-ce pas aussi un instrument de ce genre qui, dit-on, imitait le cri de la cicogne [4] et que les Égyptiens appelaient *crotos?*

On voit en Égypte dans une des grottes de la montagne située près d'Élethya, plusieurs bandes de musiciens (fig. 30, pl. XX); l'un d'eux tient un de ces instruments dont Villoteau parle [5] comme de deux grandes règles se frappant l'une contre l'autre. Il aurait quelque analogie avec le tchoung-tou des Chinois, formé comme on l'a vu [6] de planchettes réunies ensemble à l'une des extrémités. Villoteau [7] le croit bon seulement à donner des signaux et tout au plus à marquer le rhythme; il suppose qu'il avait été conservé par les thérapeutes, dont la croyance, selon certains auteurs, n'était autre que l'antique religion égyptienne réfor-

[1] Voyez article cinquième de ce livre, p. 168.
[2] Scoliaste d'Aristophanes. *Sur les nuées.*
[3] SUIDAS, au mot Κρόταλος.
[4] JEAN DE SARESBURY. *Polycrates*, l. VIII, ch. 12. — LAMPE. *De cymbalis veterum*, dans UGOLINI. *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, t. XXXII, p. 887.
[5] VILLOTEAU. *Dissertation sur les instruments des Égyptiens*, p. 454.
[6] Livre I, t. I, p. 218.
[7] VILLOTEAU. *Dissertation sur les instruments des Égyptiens*, p. 454.

mée, simplifiée, épurée, dégagée de tout ce qu'elle avait d'idolâtrie, et mélangée de judaïsme et de christianisme.

Certaines églises chrétiennes de l'Égypte font encore usage d'un instrument analogue dont l'origine pourrait bien être fort ancienne. On l'appelle en arabe *nâkous* et en éthiopien *tacka* : il a deux espèces, l'une en bois, l'autre en fer. Le nâkous de bois est composé de planches suspendues par des cordes au parvis des églises; il a parfois jusqu'à deux mètres de long sur trente-trois centimètres de large; mais on en trouve aussi de plus petits qui se tiennent à la main; on frappe les uns et les autres avec un maillet de bois, et le son qu'ils rendent sert à convoquer les fidèles au service divin. Le nâkous de fer est moins grand que celui de bois, et son usage est fréquent dans les églises de l'empire ottoman; on le nomme *sementere agiosidere* [1]. On voit qu'il tient lieu de cloches, dont sans doute les musulmans auront interdit l'usage.

On trouve dans les grottes de Beni-Hassan [2] une figure que l'on croit être un instrument de musique; dans cette hypothèse, la pièce recourbée, tenue de la main droite, serait un percussoir. Je laisse au lecteur le soin de juger cette question comme il lui conviendra, lorsqu'il aura examiné cette peinture reproduite à la figure 72, planche XXV.

Il pourra user de la même liberté à l'égard de la figure 73 *b*, planche XXV, qu'il est peut-être plus permis de regarder comme un instrument musical, en raison du personnage *a*, qui semble marquer la mesure. Toutefois, cette même figure se trouve sur un autre

[1] VILLOTEAU. *Diss. sur les inst. de mus. des Ég.*, p. 455.
[2] WILKINSON. *Manners and customs*, t. II, fig. n° 192.

monument où l'on voit un criminel recevant la bastonnade; en effet, chez quelques peuples anciens, les sons de la musique ont été employés dans cette circonstance[1]; il faudrait alors supposer que le châtiment s'infligeait rhythmiquement, ou bien que le bruit de l'instrument servait à couvrir les cris du patient; mais dans le monument cité on ne remarque aucun percussoir dans la main ni du personnage qui tient l'instrument, ni de celui qui l'avoisine; or, frappé simplement avec la main, il aurait eu bien peu de sonorité. Une nouvelle difficulté se présente : dans la figure 73, l'instrument en question est tenu par une femme, et il n'est aucunement probable qu'en Égypte on employât les femmes dans une semblable occasion.

§ 11. *Du sistre.*

Fort peu important en apparence, le sistre, à notre point de vue, ne l'est pas davantage en réalité, et nous conclurons même à le rayer de la liste des instruments de musique. Cependant, c'est un des objets d'antiquité qui ont le plus exercé l'esprit des archéologues, et sur lequel on a le plus longuement disserté. Outre ce qu'en ont accidentellement dit Plutarque[2], Isidore de Séville[3], Adrien Junius[4] et Jules César Boulanger[5], Samuel Bochard[6], Jérôme Bossi[7], Benoît Bac-

[1] ARISTOTE, cité par PLUTARQUE. *Comment il faut réfréner la colère*, et par POLLUX. *Onomasticon*, lib. IV, cap. 8. — ATHÉNÉE. *Deipnosophistes*, l. XII.

[2] PLUTARQUE. *Sur Isis et Osiris*, passim.

[3] ISIDORE de Séville. *Origines*, l. III, ch. 8.

[4] JUNIUS, *Lexicon græco-latinum*. Anvers, 1583. *Musica instrumenta.*

[5] BULENGER. *De theatro ludisque Scenicis*, cap. 48. *De sistro.*

[6] BOCHARD. *Geographia sacra ; Phaleg.*

[7] BOSSI. *Libellus de sistris*. Milan, 1612.

chini [1], Jacques Tolle ou Tollius [2], Michel Ange de la Chaussée [3] et Jérôme Magius [4], ont donné des traités spéciaux sur cette matière.

Je n'ai pas à m'occuper des idées morales ou religieuses rattachées au sistre. Je l'examinerai en lui-même d'après les données fournies par les instruments de ce genre échappés aux injures des âges ; on en voit de diverses formes aux figures 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, et 81, pl. XXV.

Le sistre égyptien avait la forme d'une ellipse dont la partie inférieure était tronquée à l'endroit où elle s'unissait au manche. L'instrument était traversé dans sa largeur par des tringles au nombre de trois, de quatre, ou même de cinq [5], auxquels on ajoutait parfois des anneaux métalliques pour augmenter encore l'éclat du son ; elles étaient placées horizontalement dans une position tantôt droite, tantôt oblique et quelquefois contournées en serpents ; en d'autres cas, une simple courbure les empêchait de s'échapper. La partie supérieure était souvent ornée d'une figure quelconque ; le manche se montre tantôt simple, tantôt chargé d'enjolivements. Les sistres avaient de deux décimètres à quarante-cinq centimètres de hauteur [6]. On se servait pour leur confection de bronze, d'argent, ou même d'or [7]. Quand on employait le cuivre, il était souvent doré ou marqueté en argent.

[1] BACCHINI. *De sistris eorumque figuris ac differentiis,* trajecti ad Rhenum, 1696.

[2] TOLLIUS. *Notæ in Benedictum Bacchinum de sistris.* Utrecht, 1695. — *Dissertatiuncula : de sistrorum varia figura* 10, 1695.

[3] LA CHAUSSÉE. *De sistro* Voy. les *Antiquités romaines* de GROEVIUS, t. V.

[4] MAGIUS. *De tintinnabulis, liber posthumus, cum notis Franc* SWERTII. Amsterdam, 1664 et 1689.

[5] WILKINSON. *Manners and customs,* etc., t. II, p. 230.

[6] WILKINSON, là même.

[7] APULÉE. *Métamorphoses,* l. XI, p. 680.

De tous les sistres connus, le plus ancien paraît être celui du musée britannique (fig. 74); il a été trouvé à Thèbes; le style en est très-bon et la forme vraiment égyptienne; les tringles, au nombre de trois, n'existent plus; l'instrument est d'ailleurs bien conservé, sa hauteur est de quatre cent dix-huit millimètres; son manche cylindrique est surmonté d'une de ces têtes à double face dont parle Plutarque[1], qui représentaient d'un côté Osiris, de l'autre Isis. Ce sistre est en bronze; le manche est creux et se ferme au moyen d'un bouton de même métal. On y remarque des restes de plomb indiquant l'emploi de ce dernier métal pour la soudure de l'intérieur.

Deux autres sistres, faisant également partie du musée de Londres, sont d'un fort petit modèle; ils ont été trouvés à Thèbes et appartiennent évidemment à une époque beaucoup plus moderne que le précédent[2]. L'un a quatre tringles (fig. 75), l'autre en a cinq (fig. 76) et offre deux particularités remarquables : premièrement, deux des barres sont immobiles et n'ont en conséquence point de courbure; en second lieu, ces barres sont unies l'une à l'autre au moyen d'anneaux ou pièces qui s'entrecroisent.

Le musée de Berlin contient deux autres sistres; l'un (fig. 77) a quatre tringles, et au-dessus de la partie arrondie se reconnaît la figure de chat[3] couronnée d'un disque ou soleil. L'autre (fig. 78) n'a que trois verges; on croit que le personnage qui se voit au bas du manche représente Tiphon, au-dessus est la tête de la déesse Assor. Les tringles de ces deux sistres

[1] PLUTARQUE. *Isis et Osiris*, ch. LXIII, p. 460.
[2] WILKINSON. *Manners and customs*, etc., p. 324.
[3] PLUTARQUE. *Isis et Osiris*, ch. LXIII, p. 460.

ont vraisemblablement été restituées, et n'existaient pas dans les originaux [1].

Un autre sistre fort grossièrement construit se conserve au même musée ; il offre une barre unique garnie de trois anneaux (fig. 79).

Le sistre figure 80, tiré d'un ancien monument de Thèbes, nous montre l'instrument avec deux tringles seulement et un fort long manche qui semble traverser une fleur de lotos.

On ne doit parler ici que des sistres montés de verges sonores ; mais l'on donne habituellement ce même nom à certaines figures formées d'une sorte de T surmonté d'un ovale allongé, telles qu'il en existe au bas de l'obélisque de Louksor, actuellement à Paris ; mais il est aujourd'hui à peu près démontré [2] que ce signe, emblème de la vie et de la fécondité, n'est autre chose que la réunion du double organe de la génération chez l'un et l'autre sexe. Ces sortes de sistres n'ont jamais pu être employées comme instrument sonore ; la manière dont ils sont placés dans la main des personnages suffit pour le prouver : en effet, ceux-ci passent les doigts de la main dans la partie disposée en anneau tenant en avant l'extrémité opposée.

Jusqu'à ces derniers temps, on avait toujours regardé le sistre comme un instrument de musique, et nombre de fois nous avons vu dans nos ballets les danseurs former des pas et des chœurs, en secouant des sistres dont le son se joignait à celui de l'orchestre. Cette particularité n'était, il faut l'avouer, autorisée par aucun monument antique ; pas un n'offre le sistre employé comme instrument régulateur du rhythme, pas un

[1] WILKINSON. *Manners and customs*, etc., p. 326.
[2] WILKINSON. *A second series of the manners and customs*, etc., t. I, p 283.

ne le présente isolé ou associé à d'autres instruments de percussion, tels que tambours, cymbales, castagnettes, etc. Il ne paraît pas davantage dans les concerts proprement dits, et ne se marie ni avec la voix des chanteurs, ni avec le son des harpes, flûtes, etc. En outre, de tous les auteurs anciens qui ont parlé du sistre, aucun ne dit que ce fut un instrument musical; les versions syriaque et arabe de la Bible [1] l'ont seules présenté sous ce point de vue; mais l'opinion la plus générale est que le mot hébreu, traduit de la sorte, n'a jamais désigné le sistre ou un instrument quelconque, et qu'il présente l'idée de *danse* mêlée de chant [2]. Le seul monument dont on puisse arguer pour la soutenir, est un cynocéphale tenant un instrument que l'on prétend être un sistre (fig. 81), et faisant pendant à un autre personnage [3] qui joue d'une sorte de harpe. Ces deux figures sont sculptées sur les colonnes du pronaos d'un temple de Dackeh [4]. La figure à tête de chien est, dit-on, celle de Thot, qui, par les mouvements réglés de l'instrument, maintient l'harmonie de l'univers organisé par Phtah, représenté sur la colonne opposée. Cette interprétation est du reste fort arbitraire.

Il s'en faut de beaucoup, à mon avis, que ce monument suffise pour donner au sistre le caractère musical. En voici les raisons: 1° on ne peut dire d'une manière tant soit peu certaine que l'instrument en question soit un sistre, sa forme ne se rapproche que d'assez loin des instruments de ce genre, l'on n'y voit pas

[1] Dans l'*Exode*, ch. XV, vv. 20, 21.
[2] Voy. la seconde section, art. III.
[3] Voyez plus haut, p. 105 et fig. 39, pl. XXI.
[4] Rosellini. *I monumenti dell' Egitto e della Nubia*, etc., t. III, p. 50.

de tringles métalliques, et l'on ne conçoit pas même comment elles auraient pu être placées; 2° ce n'est point un musicien de profession qui le tient, c'est un personnage allégorique sur lequel il n'est permis de faire que des conjectures; 3° l'autre personnage, également allégorique, joue un instrument inusité qui pourrait bien être une pièce de fantaisie; 4° ce monument n'est point proprement égyptien, il appartient aux périodes grecque et romaine; 5° de ce que l'instrument tenu par le personnage à tête de lion est bien certainement musical, s'ensuit-il indispensablement que le personnage à tête de chien doive en tenir un de même nature? Je ne le pense pas; 6° enfin, comment un instrument aussi fréquemment cité et représenté en tant d'occasions, ne se montrerait-il nulle part dans les chœurs de musique et de danse, si telle eût été réellement sa destination?

Il est donc permis d'affirmer que le sistre garni de verges métalliques, était à la vérité un instrument bruyant, mais ne s'employait jamais en musique. D'ailleurs il était surtout symbolique; on prétendait, en l'agitant, chasser les esprits impurs. Un passage de Virgile qui ne présente pas la moindre ambiguité, en fait un instrument de convocation [1]; et le plus ancien de ses commentateurs en parle dans le même sens [2]; Apulée nous indique nettement que les prêtres d'Isis s'en servaient pour frapper aux portes des dévots et leur annoncer ainsi la présence de la déesse [3]; pour d'autres auteurs [4] l'idée du sistre semble inséparable de celle

[1] VIRGILE. *Énéide.* liv. VIII, v. 696.

« Regina in mediis patrio vocat agmina sistro. »

[2] SERVIUS. Sur ce passage.

[3] APULÉE. *Métamorphoses.*

[4] PERSE. *Satyra V*, v. 186.

des prêtres ou prêtresses de l'Égypte. D'après ces passages et quelques autres indications, je serais fort tenté de croire que, dans les cérémonies religieuses, il figurait d'une manière analogue à celle dont on emploie la sonnette dans les cultes grec et catholique ; son usage était d'ailleurs des plus communs ; et les écrivains se plaisent à représenter les rives du Nil incessamment retentissantes du bruit des sistres [1] dont les sons argentins remplissent les airs [2].

§ 12. *Comment les instruments s'associaient.*

Les instruments qui viennent d'être décrits se jouaient seul à seul ou s'assemblaient de différentes manières, tantôt accompagnant les voix, tantôt formant des symphonies où les instruments à cordes et surtout la harpe dominaient presque toujours. Les instruments de percussion paraissent n'avoir jamais été employés que dans le cas où la danse s'unissait à la musique ; ceci s'étend au tambour militaire qui, chez les Égyptiens comme chez nous, était régulateur de la marche et purement rhythmique.

Voici quelques exemples d'associations d'instruments, tels que nous les montrent les antiquités égyptiennes explorées jusqu'à ce jour.

Duo. . .
- 1° Deux harpes de formes différentes.
- 2° Harpe et guitare.
- 3° Harpe et lyre.
- 4° Harpe et photinge ou flûte double.
- 5° Harpe et tambour.
- 6° Guitare et tambour.

[1] CLAUDIEN. *De IV consulatu Honorii*, v. 574.
[2] Voy. sur le sistre le sixième *excursus* de ce livre.

Trio. . .	7° Deux harpes et flûte traversière.
	8° Deux harpes et instrument inconnu.
	9° Harpe, photinge et castagnettes.
	10° Harpe, lyre et photinge.
	11° Harpe et deux guitares.
	12° Lyre, guitare et photinge.
	13° Harpe, guitare et photinge.
	14° Trompette, castagnettes et tambour.
Quatuor.	15° Deux harpes, flûte droite et flûte traversière.
	16° Harpe, deux guitares et photinge.
	17° Harpe, guitare et deux flûtes trav.
	18° Harpe, guitare, lyre et tambour.
Quintette.	18° Deux harpes (l'une tenue sur l'épaule), lyre, guitare et photinge.
	20° Harpe, lyre, guitare, photinge et tambour.

Il y a encore d'autres combinaisons, mais celles qui viennent d'être énumérées suffisent pour donner une idée de la manière dont les Égyptiens entendaient ce qui concerne le mélange des instruments. On sait qu'ils en réunissaient quelquefois un nombre très-considérable de même espèce ; nous avons vu qu'à la fête donnée par Ptolémée, il y avait jusqu'à trois cents guitares.

Les instruments les plus communément employés pour l'accompagnement des voix étaient la harpe d'une part, et de l'autre la flûte ou la photinge. La lyre et la guitare sont d'un usage moins fréquent. Quelquefois on multiplie les harpes d'accompagnement, et en d'autres cas la photinge s'adjoint un ou plusieurs autres instruments. Il est assez remarquable que l'instrument mal connu de la figure 62, planche XXIII serve à l'accompagnement d'un chanteur.

Tantôt un seul instrument accompagne plusieurs chanteurs, tantôt au contraire, un seul chanteur est accompagné par plusieurs instruments. Du reste il est absolument impossible de dire quels principes guidaient les Égyptiens dans ces diverses distributions.

ARTICLE IV.

De la musique des Kophtes.

Dans l'un de ses précieux mémoires sur l'art musical en Égypte [1], Villoteau nous a transmis, relativement à la musique des Kophtes, divers renseignements que par des raisons déjà indiquées [2], il importe de faire connaître dès à présent.

Avant tout l'on doit remarquer avec l'auteur dont je reproduirai plus d'une fois ici, non-seulement les pensées, mais encore les expressions que, de tous les habitants actuels de l'Égypte, les Kophtes sont, à quelques exceptions près, les plus ignorants et les plus stupides. Ils ont cependant beaucoup d'écoles dans lesquelles on apprend aux enfants à lire les psaumes de David, les évangiles, les épîtres des apôtres [3]; mais habitués depuis tant de siècles à se laisser traiter comme des étrangers dans leur propre pays, et à voir l'Égypte gouvernée par d'autres lois que les leurs, ils sont devenus indifférents à tout ce qui pourrait honorer leur patrie; la plupart d'entre eux, ceux surtout qui habitent la basse Égypte, ne parlent que l'a-

[1] VILLOTEAU. *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique de ce pays,* dans la *Description de l'Égypte.* Etat moderne, t. II, et t. XIV, dans l'éd. in-8.

[2] Voyez art. I, p. 13.

[3] CLOT-BEY. *Aperçu général sur l'Égypte,* t. II, p. 139.

rabe et ne comprennent plus la langue de leurs ancêtres. Les plus habiles ont été jusqu'à ces derniers temps employés dans l'administration, notamment pour l'arpentage et la perception des impôts[1], cette sorte de monopole n'a fait qu'augmenter leurs vices et achever de corrompre ces âmes avilies; la cupidité et l'avarice sont devenus le mobile de toutes leurs actions, et telle est la dégradation de leurs prêtres qu'ils ont accepté l'affreux emploi de mutilateurs des esclaves destinés à la garde des harem; l'opinion les flétrit, même dans les lieux où s'exerce leur industrie. Ils pratiquent la castration *totale* par le simple procédé du retranchement et cautérisent la plaie au moyen de l'huile bouillante[2]; les enfants soumis à cette barbare opération n'ont pas plus de six à neuf ans; il en meurt généralement un quart.

On sait que la mutilation défendue d'ailleurs par la loi de l'islamisme n'a jamais lieu chez les musulmans dans le but de conserver la voix, mais dans la seule vue de placer auprès des femmes des argus qui n'inspirent aucune inquiétude. Il ne paraît pas qu'aucun d'eux soit chanteur. Il est au surplus fort douteux que la beauté de ce genre de voix contribuât beaucoup à faire goûter la musique du pays à ceux qui en connaissent d'autres; celle des Kophtes en particulier gagnerait assez peu à être exécutée par de beaux organes; elle n'occupe en Égypte que le dernier rang.

Elle se maintient toutefois pour l'usage des églises; et le principal caractère des prières qui la composent est d'être d'une longueur interminable : pour donner une idée de leur étendue, il suffira de dire que les

[1] Clot-Bey. Là-même.
[2] Clot-Bey. *Aperçu général sur l'Égypte*, t. I, p. 338.

chanteurs kophtes prolongent parfois un quart-d'heure durant le son d'une voyelle unique, et ne mettent pas moins de vingt minutes à chanter le seul mot *Alleluia*.

Cette prolongation du chant sur les paroles rend naturellement les offices d'une durée excessive, et comme, dans les églises kophtes, il n'est permis ni de s'asseoir, ni de s'agenouiller, ni en un mot de se tenir autrement que debout, la fatigue qu'éprouveraient les fidèles serait un véritable supplice s'ils n'avaient la permission d'employer pour soutenir leur corps une sorte de longue béquille appelée *ekhas* (d'où peut-être le mot français *échasse*) qu'ils se placent sous l'aiselle, et sur laquelle ils s'appuient tant que durent les cérémonies religieuses et les chants qui les accompagnent. Il ne faut pas croire que cette longueur démesurée des offices prouve en faveur de la piété des Kophtes; leur superstition paraît surtout servir à lever des scrupules : ainsi dans un pèlerinage qu'ils font à une Sainte-Gémiane, dont la fête dure huit jours, ils se réjouissent, buvant et mangeant sous des tentes dressées à cet effet; les gawasi [1] affluent dans cette espèce de camp [2], en sorte que Vénus et Bacchus entrent largement en partage avec sainte Gémiane, qui reçoit à peine un tiers des hommages qui lui étaient promis.

La musique des Kophtes a dix modes différents, mais Villoteau avoue que l'ennui de cette musique le mit bientôt hors d'état de les apprécier; il se contenta d'écrire le chant d'un *Alleluia* que l'on trouvera dans les planches-musique de ce livre, n° 1. Cette mélodie se chante en Égypte d'une manière traînée et maussade; elle n'est dans la première moitié que monotone

[1] Voyez le chapitre suivant, à la fin, p. 177.
[2] SAVARY. *Lettres sur l'Égypte*, lettre 22, t. I, p. 302.

et insipide, mais elle module dans la seconde d'une façon âpre et baroque dont il est difficile de se rendre bien compte : il ne me paraît pas possible qu'un tel chant se rapporte à un mode unique ; c'est d'ailleurs, comme le dit Villoteau, une mélodie sauvage, soporative, qui engourdit le *tympan* et *enivre d'ennui :* cependant il est fâcheux que nous n'ayons aucune notion sur les échelles de la musique kophte, et l'on doit regretter que le laborieux et patient auteur qui sert ici de guide n'ait pas eu le courage de s'instruire et de nous éclairer à cet égard, quelque pénible que pût lui paraître une semblable besogne.

C'est toujours beaucoup risquer que de prononcer un jugement sur la musique d'un peuple, quand de cette musique l'on ne connaît qu'un seul morceau, mais Villoteau, qui en avait entendu plusieurs, affirme que tout ce qui fut exécuté en sa présence produisait sur lui un même effet, ces mélodies offrant ce que l'on peut imaginer de plus insignifiant et de plus fastidieux.

Maintenant doit-on croire que ces chants kophtes si pèu attrayants soient un reste de la musique des anciens prêtres de l'Égypte ? A vrai dire la seule raison qui pourrait faire pencher pour l'affirmative, serait ce système de perpétuelle vocalisation qui en effet a une grande analogie avec le chant voyelle dont nous a parlé Démétrius de Phalère [1]. On peut ajouter à cela qu'il n'est pas impossible que le système tonal de l'antique Égypte se soit conservé plus ou moins chez les Kophtes, car si les preuves positives à l'appui de cette opinion sont à peu près nulles, les preuves positivement contraires ne le sont pas moins ; mais ce n'est

[1] Voy. art. II, p. 30.

là qu'une conjecture. En tout cas, il faudrait que cette tonalité eût été étrangement altérée et défigurée, car comment s'imaginer que les modulations bizarres et incohérentes qui surchargent la partie de l'alleluia cité plus haut, et qui, selon Villoteau, se reproduisent généralement dans les autres pièces musicales des Kophtes aient appartenu à l'antiquité égyptienne qui en toute matière, se distinguait surtout par le grandiose et la simplicité ?

On me permettra d'entrer là-dessus dans quelques détails, non précisément dans l'espoir d'éclaircir de telles questions, mais pour aider aux recherches de ceux qui voudraient disserter spécialement sur ces matières.

D'abord quelle a pu être l'origine de la mélodie kophte? Les renseignements que nous possédons ne nous apprennent rien à cet égard, et si l'on interrogeait les musiciens kophtes eux-mêmes, il est probable qu'ils ne répondraient qu'en débitant quelque fable ou légende semblable à celle que produisent les Éthyopiens [1] et les Arméniens [2]. Au reste, on peut établir, ce me semble, qu'ils n'ont point été créateurs d'un système, et que celui qu'ils possèdent a été emprunté par eux, soit aux anciens Égyptiens, soit aux Grecs, soit enfin aux Arabes. L'opinion qui les présenterait comme créateurs et non comme imitateurs d'un système ne vaut pas la peine d'être discutée : comment en effet supposer que des peuples, placés encore sous l'influence de la haute civilisation de leurs ancêtres à l'époque où leur musique commença, se fussent

[1] Voy. VILLOTEAU. *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 270 de l'éd. in-8.

[2] VILLOTEAU, p. 328.

écartés de propos délibéré des principes et des habitudes contractées dès l'enfance et eussent suivi des errements différents de ceux qui servaient avant eux de base à la musique.

L'idée de donner au chant kophte une origine arabe ne me paraît pas mieux fondée, puisque, sans parler d'une foule d'autres différences, ils n'ont rien de semblable à la division par tiers de ton familière aux musiciens de l'Arabie. Reste donc l'ancienne musique de l'Égypte et le système grec, et je trouve peu vraisemblable qu'ils se soient attachés à ce dernier. D'abord, si l'on ne veut pas faire remonter la date des mélodies kophtes au delà de l'époque de la division des chrétiens d'Égypte en jacobites et en melchites c'est-à-dire au quatrième siècle de l'ère vulgaire, la question devient plus facile à décider; dans cette hypothèse, en effet, il serait tout naturel de croire que les Kophtes qui formaient la secte des jacobites auraient systématiquement cherché à s'écarter des habitudes musicales des melchites, qui étaient Grecs ou Romains, et dont ils se déclaraient en toute occasion les ennemis jurés. On doit être d'autant plus porté à penser que les choses se passèrent ainsi que l'on a vu [1] le patriarche d'Alexandrie, Athanase, employer dans son église un chant qui approchait du simple débit; assurément il est impossible, en voyant l'alleluia précité, de supposer qu'il soit une dérivation de ce chant primitif des chrétiens d'Égypte.

Il n'est donc aucunement invraisemblable que les compositeurs du chant kophte se soient, en cette occasion, souvenus de leurs pères et qu'ils aient travaillé d'après les modèles dont le souvenir n'était pas perdu,

[1] Voy. art. II, p. 73.

ou même (en reculant la date de leur travail) d'après des pièces d'un usage encore journalier dans les temples païens. Si l'on possédait un plus grand nombre de pièces musicales, peut-être ne serait-il pas impossible de démêler, au milieu de tout ce fatras de mauvaise mélodie, les éléments d'une tonalité particulière, fille d'une tonalité plus ancienne, dont le fond plus ou moins vicié par le mélange de systèmes modernes pourrait cependant se reconnaître et se retrouver. Au reste, quelle que soit l'époque assignable aux commencements de la musique kophte, on ne peut la reporter qu'à un temps où le système grec s'était implanté et avait en quelque sorte pris racine en Égypte, où l'usage en était devenu si général qu'il avait fini par absorber le système indigène dont les prêtres seuls avaient conservé la tradition. Or, en supposant que l'ancienne musique se fût maintenue intacte parmi ces derniers, il n'en est pas moins vrai que les compositeurs kophtes de la musique destinée aux églises, tout en prenant les anciens chants pour modèles, ne parlèrent qu'une langue morte; ils se trouvaient dans la position de ceux qui, de nos jours, prétendent composer du plain-chant et se basent nécessairement sur des règles qui ne sont plus guère connues et ne sont plus du tout pratiquées; les compositeurs kophtes tombèrent sans doute dans les mêmes défauts que ceux-ci et surtout dans ce retour à la tonalité usuelle dont il est en pareille occasion si difficile de se préserver. Peut-être aussi adaptèrent-ils parfois des paroles nouvelles à des chants antiques, et l'on sait quel est le résultat ordinaire de ces parodies, et combien la mélodie perd dans les transformations de ce genre. Dans l'un et l'autre cas les mélodies nouvelles durent être pour la plupart peu dignes

d'estime. En thèse générale, je pense qu'en musique aussi bien qu'en littérature, il est impossible d'écrire ou de parler convenablement une langue morte. Observez qu'en pareille occasion ce que l'on a de mieux à faire, c'est de calquer ses phrases sur des phrases déjà faites, et de ne reproduire des expressions quelconques que d'après un précédent : pour n'envisager la chose que sous un seul point de vue, que devient alors, je vous prie, l'originalité du style et même des pensées? Ceux qui en ont essayé l'expérience et qui parlent de bonne foi, ne font aucune difficulté de l'avouer, et, si l'on veut sur ce sujet une autorité musicale plus imposante que la mienne, je citerai celle d'un des plus savants écrivains-compositeurs de notre époque [1], qui n'hésite pas à dire que « composer des mélodies grégoriennes dignes d'aller de pair avec les anciennes, c'est ce que personne n'a jamais su, ne saura jamais ». Or telle était précisément la position des compositeurs kophtes relativement à la musique de l'antique Égypte.

On peut conclure de tout ce qui vient d'être dit que les compositions kophtes sont postérieures aux premiers siècles du christianisme ; qu'elles ont été basées sur un système différent de celui des Grecs et des Arabes; que les auteurs de ces mélodies ont copié ou imité des chants indigènes déjà peut-être plus ou moins tronqués et gâtés à cette époque, et que ces imitations ont été faites d'après un mauvais plan ou bien par des musiciens peu habiles. Ajoutez à cela que ces chants en usage aujourd'hui ont fort bien pu, depuis l'époque de leur invention, s'altérer et se dénaturer,

[1] Baini. *Memorie storicocritiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, t. II, p. 81.

soit par l'inexactitude des transmissions orales, soit par la négligence des exécutants, soit enfin pour le contact continuel de morceaux plus modernes conçus dans un système différent. En raison de ces considérations, il ne faut pas s'étonner si la pièce unique de musique kophte, que nous connaissons, et à laquelle il n'est pas incroyable que toutes les autres ressemblent, nous paraît presque à tous égards insipide et ridicule.

Les défauts que l'on a droit de reprocher à la mélodie kophte existaient-ils dans la musique de l'antiquité égyptienne? on ne peut, on ne doit pas le croire, mais prononcer avec Villoteau[1] que les chants des anciens prêtres étaient aussi agréables que ceux des kophtes sont monotones et ennuyeux, c'est aller plus loin qu'il n'est permis ; la vérité est que nous ne savons positivement rien de cela ; et d'ailleurs, je le répète, pour raisonner avec fondement sur cette question et sur tout ce qui concerne la musique des kophtes, il faudrait posséder plus de renseignements et surtout plus de pièces que nous n'en avons : peut-être les relations chaque jour plus intimes de l'Europe avec les Orientaux, fourniront-elles par la suite les moyens de jeter quelques traits de lumière sur l'origine de la musique kophte, sur son système tonal, et sur la valeur des compositions écrites dans ce système.

ARTICLE V.

De la danse chez les Egyptiens.

En examinant avec attention les monuments de l'antique Égypte[2], on reconnaît que les habitants de ce pays distinguaient deux sortes de danses : l'une mi-

[1] Villoteau. *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, p.* 300.
[2] Voyez plus haut, article I, p. 10.

mique, ayant pour objet de représenter une série quelconque d'idées sans le secours de la parole, et par le seul moyen de gestes et postures différenciés selon les exigences du sujet, et en raison du mérite des artistes; l'autre, purement *ballatoire*, consistant surtout en exercices de grâce et d'agilité, et dans laquelle le corps se mouvait en divers sens, tandis que les pieds et les mains prenaient des positions convenues, d'où naissaient des *pas*, ou changements de situation plus ou moins fréquents, plus ou moins rapides.

L'idée de danse était hiéroglyphiquement représentée par l'image d'une figure humaine se tenant sur une jambe, ou simplement par une jambe isolée[1].

On croit que la mimique était préférée par les hautes classes; les attitudes gracieuses, les gestes expressifs, les séduisants regards, les voluptueux sourires, essence ordinaire de cette partie de l'art, étaient fort agréablement diversifiés. Ces sortes de danses avaient parfois, en Égypte, un charme que la Grèce n'eût pas dédaigné. Il est certain qu'elles étaient fort anciennement connues, car la figure 82, planche XXV, remonte au règne d'Amenophis, c'est-à-dire à quatorze cent cinquante ans avant l'ère vulgaire; elle est tirée d'un des tombeaux de Thèbes.

Les Égyptiens attribuaient, comme on l'a vu[2], à Hermès l'invention de la danse, autrement de l'art des poses et du geste. Orphée et Musée l'avaient, dit-on, introduite dans l'institution des mystères, les choses saintes s'expliquant en grande partie au moyen de la danse et du rhythme[3]; or, comme on le sait, tout ce

[1] ROSELLINI. *I monumenti dell' Egitto e della Nubia,* t. III, p. 56.
[2] Voy. article II, p. 17.
[3] LUCIEN. *De la Danse,* ch. XV, p. 348.

qui, chez les Grecs, se rattache à ces deux illustres noms, était emprunté à l'Égypte.

C'est sans doute à des traditions de ce genre que la danse astronomique dut son origine. On se proposait d'y représenter les mouvements célestes et l'harmonie de l'univers; le mouvement du monde étant circulaire, on dansait en rond autour de l'autel, placé au milieu du temple comme le soleil au milieu de la sphère céleste; on reproduisait ainsi le cercle zodiacal, c'est-à-dire la série des douze signes dans lesquels l'astre du jour fait sa révolution annuelle[1]. Au reste, la danse en rond était indubitablement antérieure à la connaissance des mouvements célestes, et si la danse astronomique était une simple ronde, on avait tiré un assez mince parti d'une idée vraiment grande et magnifique : peut-être, comme des auteurs l'ont prétendu[2], des postures variées, des pas assortis et des figures bien dessinées représentaient-elles sur des airs de caractère l'ordre, le cours des astres et l'ensemble harmonieux de leurs mouvements périodiques; alors les éloges que fait Platon des anciennes danses de l'Égypte[3] seraient mérités. Peut-être la loi religieuse de Numa, qui ordonnait à ceux qui venaient prier dans les temples de faire, après être entrés, un tour sur eux-mêmes[4], était-elle un reste de la danse astronomique.

Lucien explique l'ancienne fable du Protée égyptien[5] en faisant de cet antique personnage un habile

[1] BONNET. *Histoire de la danse*, p. 7.
[2] COMPAN. *Dictionnaire de danse*, p. 17.
[3] PLATON, cité par BONNET, p. 6.
[4] PLUTARQUE. *Numa Pompilius*, ch. XXV.
[5] LUCIEN. *De la danse*, ch. XIX, p. 349.

pantomime, capable de s'assimiler à tout et de revêtir, pour ainsi dire, toutes sortes de figures :

... Il fuit, il prend la forme
D'un tigre furieux, d'un sanglier énorme ;
Serpent, il s'entrelace ; et lion, il rugit ;
C'est un feu qui pétille, un torrent qui mugit [1].

On sent comment ceci peut s'appliquer à un danseur consommé. Empouse, ce spectre terrible changeant de forme à tout moment, dont la déesse des enfers poursuivait les infortunés, n'était, selon le même Lucien [2], qu'une célèbre danseuse dont la fable avait défiguré l'histoire.

Tout ceci peut, avec la figure 82 citée il y a un instant, servir à prouver qu'en Égypte la danse avait fait de notables progrès dès une époque fort ancienne, et qu'elle reçut de bonne heure des applications religieuses.

Ces renseignements étant trop simples pour que l'on s'en contentât, on a cru leur donner une bien plus grande importance en les développant et en les appliquant d'une manière plus spéciale au culte d'Apis. Un écrivain du siècle passé, après avoir dit que l'on exécutait la danse astronomique *sur des airs harmonieux, d'un caractère noble*, expose les cérémonies pratiquées pour le choix du dieu-taureau ; il s'exprime de la sorte :

« A son arrivée de Memphis, les prêtres, les grands de l'état et le peuple allaient le recevoir avec la plus grande pompe, et le conduisaient dans le temple au son de mille instruments.

« C'est alors que les prêtres figuraient dans leur

[1] Virgile. *Georgiques*, l. IV, v. 407, trad. de Delille.
[2] Lucien. *De la danse*, p. 349.

marche et dans le temple les exploits, les conquêtes et les bienfaits d'Osiris. Leurs danses en étaient la représentation animée : d'abord c'était sa naissance mystérieuse, les amusements de son enfance, ses amours avec la déesse Isis. Ils le peignaient ensuite entouré d'une troupe de guerriers, des satyres et des muses, allant conquérir les Indes pour leur faire connaître la vertu, et pour y répandre l'abondance et le bonheur.

« Ils passaient de cette action à son triomphe sur ses barbares frères. L'Égypte le couronnait, le reconnaissait pour son père, pour son bienfaiteur et pour son roi.

« On réservait son apothéose et celle d'Isis pour le temple, et ce spectacle, aussi imposant que magnifique, était terminé par des danses vives et gaies, qui faisaient passer la joie et l'amour dans le cœur d'un peuple innombrable qui en avait été le spectateur [1]. »

Veut-on savoir sur quels témoignages est fondée toute cette description écrite d'ailleurs avec soin? Sur quelques mots de saint Grégoire, dans lesquels ce pape dit que les danses des Israélites autour du veau d'or étaient *une imitation des danses impies des idolâtres* [2]. Saint Grégoire s'appuyait sans doute en cette occasion sur le témoignage de Philon; en effet, cet écrivain rapporte qu'en Égypte, l'on formait autour de Tiphus ou Tiphon, représenté par un taureau d'or [3], des danses qu'il appelle *désordonnées* [4].

Bien loin d'admettre la supposition de danses en

[1] De Cahussac. *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, t. I, p. 30.

[2] S. Grégoire. *Homélie.*

[3] Philon. *De l'ivresse* dans ses *œuvres*, p. 254.

[4] Philon. *Des lois spéciales*, p. 796 « ἀχορευτους. »

l'honneur d'Apis ou de toute autre divinité, un archéologue, habituellement fort judicieux, croit que la danse, en Égypte, ne se rattachait au culte qu'en ce qui concerne les funérailles [1]. La figure 2, planche XV, offrirait une cérémonie de ce genre : on y voit six danseuses habillées de jaune et portant sur la tête un ornement de forme conique reproduit sur les monuments dans toutes les représentations de pompes funèbres ; trois d'entre elles tiennent des tambours, chacun d'espèce différente : elles portent aussi des branches d'arbres, et tout cet appareil se rapproche assez des scènes de bacchanales représentées sur certains vases antiques. Une telle ressemblance ne doit pas surprendre ; Osiris, c'est-à-dire Bacchus, ayant été chez les Égyptiens le dieu des trépassés, à lui s'adressaient principalement les prières lors des derniers honneurs rendus aux morts. On sait d'ailleurs qu'aux cérémonies pratiquées en Grèce à l'une des fêtes de Bacchus, et renouvelées cinq fois le jour, des femmes, au nombre de sept, dansaient en rond, frappant des cymbales [2] ; on les appelait *chalcodristes* ou *batteuses de cuivre* [3]. Au reste, certains antiquaires ont simplement vu dans les monuments égyptiens dont il vient d'être question, des thyades ou bacchantes chantant et dansant en l'honneur de leur dieu [4], indépendamment de toute idée de cérémonie mortuaire.

Cette restriction de la danse religieuse aux cérémonies funèbres n'est point admise par Wilkinson ; selon lui la danse était généralement employée pour

[1] Rosellini. *I monumenti dell' Egitto*, etc., t. III, p. 96.
[2] Ménandre. *Fragments*.
[3] Plutarque. *Propos de table*. l. IV, question 5.
[4] Villoteau. *Desc. hist. des inst. de mus. des Orientaux*, dans la *Description de l'Égypte*, t. I, p. 207.

honorer les dieux : « Le fait est évident, dit-il, et se reconnaît dans les monuments où sont reproduites des panégyries ou processions ; des hommes et des femmes y figurent marchant en cadence et prenant diverses attitudes réglées par les instruments. » Toutefois il faut avouer que ces processions ressemblent singulièrement aux danses ordinaires, et ne suffisent pas pour attribuer à la danse religieuse un caractère particulier. Au surplus, en supposant la réalité de cette relation de la danse avec la religion, d'ailleurs fort grave des Égyptiens, on aurait tort de s'en étonner si l'on se rappelle ce que j'ai tâché d'établir plus haut [1], savoir que ces danses étaient des réjouissances faites en dehors des véritables cérémonies ordinaires du culte.

Ces sortes de divertissements entraient tout à fait dans les habitudes de l'Égypte ; ils étaient pour les habitants de ce pays une sorte de nécessité, puisque, malgré leur goût pour les représentations mimiques et le plaisir qu'ils prenaient à en repaître leurs yeux, ils n'eurent jamais rien qui ressemblât à des spectacles publics [2]; par conséquent on ne connut jamais en Égypte l'union de la danse à une véritable action dramatique. Les fêtes civiles et religieuses qui étaient à la portée de toutes les classes y suppléaient jusqu'à un certain point ; et d'ailleurs les riches, dans l'intérieur même de leurs familles, se dédommageaient de l'absence des théâtres en faisant exécuter chez eux des divertissements dans lesquels la musique et la danse s'unissaient pour charmer à la fois leurs yeux et leurs oreilles. Quant aux gens moins favorisés de la fortune, ils

[1] Voyez Article II, p. 27.
[2] Voyez p. 51.

s'efforçaient selon leurs moyens d'imiter les plus opulents.

Les danses mimiques et ballatoires paraissent avoir été également en usage chez les uns comme chez les autres, et, à en juger par les monuments connus, il semble que les postures bouffonnes, les attitudes grotesques ou ridicules n'étaient pas les moins goûtées. La musique allait toujours unie à ces amusements : la harpe, la guitare, la lyre, la flûte double, les tambours et cymbales de toutes sortes étaient d'ordinaire les instruments consacrés à l'accompagnement des danses. Pour celles qui avaient lieu dans les rues, on se contentait souvent du tambour. On employait aussi comme instrument de percussion celui dont la partie la plus apparente se présentait sous la forme de têtes ou balles sonores [1], et qui se rapproche, à plusieurs égards, du tricvarlac [2] ; enfin, pour rendre le rhythme plus sensible et la cadence plus marquée, on y joignait fréquemment des battements de mains.

Dans la danse purement ballatoire, on reconnaît que les attitudes des danseurs ressemblaient beaucoup à celles des temps modernes, comme on peut le vérifier en examinant les figures 71, planche XXIV et 82, 83, 84, 85, pl. XXV et XXVI. La figure 83, prise à Beni-Hassan, nous prouve de la manière la plus positive que la *pirouette*, c'est-à-dire cet acte dans lequel le danseur se tient sur une jambe et tourne rapidement sur lui-même, son autre jambe faisant angle droit avec celle qui porte à terre, était en usage dans l'Égypte il y a plus de trois mille cinq cents ans ; la figure 71, dessinée à Thèbes, offre un personnage dé

[1] Voyez plus haut, p. 135.
[2] Voyez plus loin, p. 168.

taché du sol dans une position qui semble indiquer un *entre-chat* fait ou à faire.

Les ballets se formaient de solos, de pas de deux, trois, quatre, etc., et de chœurs. Ainsi un danseur solo exécutait des pas au son de la musique ou du battement des mains (fig. 84, 85), suivi parfois d'un certain nombre d'autres qui répétaient ses postures (fig. 82) ; ces solos étaient pratiqués, soit par des hommes (fig. indiquées à l'instant), soit par des femmes (fig. 54, 61, 76). Dans d'autres cas, les danseurs ou danseuses se réunissaient deux à deux (fig. 19, 84), et ces couples pouvaient ensuite former un ensemble. Enfin les danseurs s'unissaient en nombre quelconque, de manière à exécuter de véritables chœurs ballatoires (fig. 82, 83, 84).

Les Égyptiens paraissent avoir surtout goûté un certain pas où les deux partners, habituellement hommes, s'avançaient l'un vers l'autre face à face ; alors chacun, se tenant sur un pied, exécutait une série de mouvements convenus (fig. 83 *g h*). La figure 84 indique une particularité assez curieuse de la danse égyptienne, c'est que les danseurs, placés vis-à-vis, prenaient des positions semblables, mais de côté différent, c'est-à-dire que la jambe ou le bras *droit* de l'un répétait la position analogue de la jambe ou du bras *gauche* de l'autre. On voit d'ailleurs que les danseurs se donnaient et se quittaient la main, soit en abaissant les bras (fig. 84 *a b*, *c d*, *e f*), soit en les élevant (*h i*, *j k*, *l m*); ils tournaient aussi face à face (*e f*) ou dos à dos (*l m*). Quelquefois, se tenant sur un pied, ils frappaient la terre avec le talon de l'autre, changeant alternativement de jambe, ce qui rappelle la danse du polichinelle français (fig. 85, *b*, pl. XXVI).

Les danseurs et danseuses jouaient souvent eux-mê-

mes la musique de leurs pas ; dans les solos, on faisait usage de la guitare, en d'autres cas on se servait de la double flûte. Une peinture de Thèbes représente un groupe de sept danseuses musiciennes (fig. 61, pl. XXIII). Trois d'entre elles, fléchissant un genou, s'asseyent sur le talon, et, dans cette position, chantent en marquant la mesure avec les mains; elles sont suivies d'une quatrième qui danse en jouant de la photinge; enfin, trois autres, debout derrière la précédente, exécutent des mouvements uniformes.

Toutes ces danses avaient lieu, comme je l'ai dit, chez les particuliers, servant ainsi à réjouir la famille ou les amis de la maison dans quantité de circonstances. Certaines peintures semblent montrer le goût de la danse poussé à l'excès; ainsi l'on voit des personnages traînés par des esclaves dans une sorte de chaise précédée de danseuses, ou bien encore des tours d'adresse ou de force exécutés devant un personnage porté en litière [1]. Au reste, il se pourrait bien que ces monuments annonçassent plutôt une affectation de luxe et de magnificence qu'un véritable goût pour l'art. Dans nos temps modernes, on a vu les riches créoles de l'Amérique espagnole faire marcher quatre violons en avant du palanquin qui promenait leur fastueuse et oisive mollesse [2].

Mais c'est surtout à la suite des repas que les Égyptiens se plaisaient à divertir les convives par des amusements de toute espèce, tels que concerts, danses, tours de gobelets et de prestidigitation, jongleries, etc.

C'est à une scène de cette espèce que doit être rapportée la figure 86, planche XXVI. On y voit des fem-

[1] ROSELLINI. *I monumenti dell' Egitto*, etc., t. III, p. 92.
[2] Emmanuel GONZALES. *Les frères de la côte*. Première nouvelle.

mes penchées en arrière, seules (*a*, *b c*) ou deux à deux (*d e*). Il est remarquable que ce même exercice ait été plus tard usité en Grèce. Xénophon en a donné une description [1] qu'on prendrait pour une explication de la peinture égyptienne, qui, à l'époque de l'écrivain grec, avait treize cents ans d'existence.

Un autre monument nous offre un exercice dans lequel deux femmes se tenant face à face, l'une place sa tête entre les jambes de l'autre ; elles se soulèvent ensuite alternativement, de telle façon que, l'une étant sur ses pieds, l'autre a la tête en bas. C'est exactement le jeu que nous appelons *pet-en-gueule*, et auquel les Italiens donnent le nom plus honnête de *scarica-barile* (fig. 87).

Les Égyptiens avaient aussi des équilibristes se tenant droit sur la tête sans le secours des mains (fig. 88, pl. XXVI). Plus d'un de mes lecteurs se souviendra sans doute d'avoir pratiqué dans son enfance un pareil exercice, que de simples *amateurs* ne font pas, du reste, sans s'aider des mains ; on l'appelle la *cheminée* quand les jambes sont rapprochées l'une de l'autre, et l'*arbre fourchu* si elles sont écartées.

Dans d'autres exercices d'adresse et de force, deux hommes placés côte à côte tenaient deux femmes par les mains, de telle sorte que les mains de chacune fussent entrecroisées avec celles des hommes ; elles rapprochaient alors leurs pieds, abandonnaient leurs corps à la renverse, et tournaient dans cette position, maintenues par les hommes qui tournaient aussi avec elles, comme si tout le groupe eût été posé sur le sommet d'un pivot. La figure 89, qui représente cet exer-

[1] Xénophon. *Banquet*, ch. II.

cice est, ainsi que la précédente, tirée d'un monument de Béni-Hassan.

C'est du même lieu que provient la figure 90, représentant deux hommes assis dos à dos; ils s'accrochent par un bras, et, dans cette position, l'un d'eux, sans porter à terre la main laissée en liberté, s'efforce de se redresser et de soulever en même temps son compagnon.

Il ne paraît pas que les Égyptiens aient jamais connu les danses militaires telles que la pyrrique ou tripudiation. On voit bien dans les peintures de Béni-Hassan des personnages sautant les armes à la main; mais on ne doit, je crois, y reconnaître qu'un acte de gaieté militaire, d'enthousiasme momentané; il ne me semble pas même probable qu'il s'agisse, dans cette peinture, d'un exercice journalier propre aux soldats égyptiens.

On est plus fondé à croire que, dans les danses proprement dites, le talent de mouvoir les mains avec grâce et convenance était l'une des plus importantes parties de l'art [1] qui ne se bornait pas, ainsi qu'il arrive trop souvent chez les modernes, à la simple agilité dès jambes ou à la seule force du jarret. L'importance attachée à la partie du geste a été générale dans l'antiquité [2]. Aussi l'Égypte et la Syrie fournirent-elles, sous les empereurs, des mimes de toute sorte à la capitale du monde [3]. Le célèbre Bathylle, qui tint si longtemps à Rome le sceptre de la pantomime, était d'Alexandrie [4].

Les danseurs avaient pour vêtement un simple ca-

[1] Voyez PLUTARQUE. *Questions de table*, l. VIII, question 15.

[2] Voy. l. I. ch. XI et l. II. ch. VII.

[3] Julius CAPITOLINUS. *Verus*, dans les *Historiæ augustæ scriptores*, p. 235, éd. de 1661.

[4] Voy. DE L'AULNAYE. *De la saltation théâtrale*, p. 64.

leçon ; quant aux danseuses, on les voit souvent vêtues d'une robe très-longue qui leur tombe jusque sur les pieds ; elle est parfois serrée au-dessus des hanches au moyen d'une très-étroite ceinture formée de boules semblables aux grains d'un chapelet ; les plis flottants de la robe laissent toute liberté de suivre, sous l'étoffe, les mouvements des jambes. En d'autres circonstances, elles n'ont qu'une courte jupe semblable à celles des danseuses de nos théâtres ; enfin, l'on en voit qui sont absolument nues. On a pensé que peut-être le vêtement avait disparu par l'injure du temps, et l'on a dit, pour appuyer ce système, que les prêtres égyptiens n'auraient pas permis la représentation sur les monuments religieux de femmes dansant devant des hommes dans un état de complète nudité. La grossièreté des peintures et sculptures égyptiennes, et le peu d'expression des physionomies, expliqueraient suffisamment, à mon avis, la présence de danseuses si peu pudiques. Au reste, à l'égard de ces danses susceptibles d'éveiller des idées voluptueuses par la nudité des personnages, je suis convaincu de reste que les prêtres égyptiens étaient fort capables d'en interdire la représentation, tout en s'en réservant la réalité.

Peut-être l'antique Égypte, ainsi que la moderne, possédait-elle deux espèces de danseurs et danseuses, la première jouissant d'une certaine estime, et se comportant toujours avec décence, correspondrait aux *ahouâlen*, qui, de nos jours, se transportent chez les riches particuliers pour exécuter des chants et des danses à l'occasion des fêtes ou réjouissances domestiques [1]. Mais, d'une autre part, il n'est pas douteux que

[1] Voyez SAVARY. *Lettres sur l'Égypte*, lettre XV, t. 1, p. 149. — VILLOTEAU. *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 89. — ST. JOHN, *Egypt*

les Égyptiens aient connu des danses fort lascives, et analogues, selon toute apparence, à celles des *gawasi* de l'Égypte moderne. Au dire de plusieurs voyageurs, les monuments anciens ne nous présentent rien qui approche des postures lubriques, des gestes et regards passionnés familiers à ces dernières, dont cependant on a cru retrouver les exercices dans certaines peintures antiques de Thèbes et de Gourna [1]; j'y reviendrai à la fin de cet article. Les ambubajes syriennes, dont il a déjà été parlé [2], ont laissé une réputation de lasciveté notée plusieurs fois par les auteurs anciens, qui marquent même que leurs faveurs s'achetaient à bon marché [3]. Elles faisaient d'ordinaire partie de troupes ambulantes gagnant leur vie à exécuter au son du tambour des danses du genre qui vient d'être indiqué. Les oisifs, sur les places publiques des cités, prenaient grand plaisir à ces représentations; il paraît qu'elles étaient accompagnées de beaucoup de bouffonneries et d'extravagances; les danseurs et danseuses portaient des rubans, des glands, etc., et faisaient mille singeries et grimaces pour exciter la générosité des spectateurs. La figure 91, planche XXVII, paraît appartenir à une scène de ce genre. Je remarquerai en passant la coutume d'enfiler des fruits secs et de s'en faire des ornements tels que colliers, bracelets, guirlandes, etc., et de danser avec tout cet attirail; on la retrouve encore en plusieurs lieux, notamment à Naples, parmi les gens du peuple et les paysans des environs, dans différentes fêtes si bien adaptées aux habitudes et au cli-

and Mohammed-Ali, t. I, p. 105. — Clot-Bey. *Aperçu général sur l'Égypte* t. II, p. 89.

[1] Clot-Bey. *Ap. gén. sur l'Ég.*, t. II, p. 89.

[2] Voy. plus haut, p. 127.

[3] Stace. *Sylves*, l. I. carm. VI, v. 67.

mat de ce beau pays ; on le reconnaît surtout le jour de la fête de *Notre-Dame de l'Arc ;* on accourt de toutes parts en pèlerinage à une église de ce nom, située derrière l'un des flancs du Vésuve, appelé la montagne de Somma, et l'on en revient chargé de pampre, de branches d'arbres et de fleurs, dont on orne les chevaux et les chars rustiques ; hommes et femmes attachent de tous côtés à leurs habits des amandes de noisettes enfilées en chapelet ; on chante, on danse tout le long du chemin, aux sons du tambour basque, auquel se joint parfois la cornemuse et le tricvarlac, instrument de percussion composé de trois marteaux légèrement creusés du côté où ils s'entre-frappent, et liés ensemble par deux traverses disposées de telle manière que le marteau du milieu reste fixe, tandis que ceux de chaque côté sont mis en mouvement. Il est pour le moins fort vraisemblable que cette fête se rattache à quelque cérémonie du paganisme. On connaît l'admirable tableau que le génie de l'infortuné Léopold Robert a tiré d'une scène de cette fête, embellie de toutes les grâces et de toute la fraîcheur de son aimable et chaleureuse imagination [1].

Pour la danse comme pour la musique, l'on instruisait en Égypte des esclaves dont l'occupation était d'amuser le maître de la maison, sa famille et les personnes qui venaient le visiter. Les esclaves danseurs et musiciens sont différenciés dans les anciennes peintures, par la couleur qui les distingue des Égyptiens libres gagnant leur vie de la même manière. Selon Wilkinson [2], en faisant instruire dans la danse et la musique des esclaves placés sous leur surveillance immé-

[1] Il se conserve à Paris au musée du Louvre.
[2] WILKINSON. *Manners and customs*, etc., t. II, p. 322.

diate, les hautes classes avaient eu pour but de conserver toutes les convenances ; on pouvait ainsi, dit-il, arrêter tout geste, toute parole susceptible de blesser les bienséances, et maintenir les divertissements de famille dans les limites d'une sage gaîté, qui jamais ne devait descendre jusqu'à la bouffonnerie. Le savant archéologue ajoute que les spectateurs n'eussent pas souffert une innovation quelconque née du caprice des danseurs ; ceux-ci consultaient le goût de l'assemblée, et appropriaient leurs pas et leurs gestes au goût des assistants. Wilkinson conclut en disant que les plus illustres Égyptiens ne croyaient aucunement compromettre leur dignité en s'amusant de ces danses, dont l'objet était, pour les spectateurs, une réjouissance innocente et tranquille.

La basse classe, dit toujours notre auteur, n'avait point imité cette retenue, et les danses bouffonnes, extravagantes ou indécentes avaient par-dessus tout le privilége de lui plaire. Il paraît même que, dans le peuple, il n'était pas rare de rencontrer des plaisants qui, la tête un peu échauffée par le vin, s'abandonnaient à certaines bouffonneries licencieuses que l'on rencontre parfois en Orient. Ils singeaient alors les gestes habituels aux danseurs, formant des ronds, tournant sur eux-mêmes, pliant les bras en diverses manières, plaçant les mains au-dessus de la tête, etc. Cette imitation et les circonstances où elle avait le plus ordinairement lieu, devaient encore contribuer à rendre la danse plus méprisable aux yeux des castes supérieures. Les Égyptiens de bon ton se seraient crus déshonorés en s'adonnant par passe-temps à un semblable exercice si agréable, cependant, et si utile pour développer les membres et pour donner de la sou-

plesse et de la grâce à tous les mouvements du corps.

On sait que les Grecs n'adoptèrent point, à cet égard, les idées égyptiennes; ils regardaient avec raison la danse comme une récréation importante et agréable, que tout citoyen pouvait prendre sans déroger ; chez eux, cet art faisait, avec la musique, partie de l'éducation de l'homme distingué. Les personnages les plus graves, Épaminondas, par exemple, ne craignaient pas de s'en occuper [1], et une pièce antique nous offre Socrate s'essayant à la saltation [2], exercice qu'aimait beaucoup ce philosophe [3]. Il en fut autrement chez les Romains [4] : à leurs yeux, il était indigne d'une honnête femme d'avoir acquis une habileté marquée dans le chant ou dans la danse [5] ; parmi eux, la qualification de *saltateur* était une injure [6].

Ces derniers peuples partageaient aussi le mépris des Égyptiens pour la gymnastique [7]. En Égypte, on ne s'exerçait pas à la lutte, dont cependant l'invention était due à l'un des dieux du pays ; on prétendait que les exercices journaliers nécessités par elle ne procuraient au corps qu'une vigueur factice dont les suites même pouvaient être dangereuses. C'est l'historien Diodore qui nous a transmis ces renseignements [8]. Hérodote nous avait fait connaître avant lui [9] que les Égyptiens n'admettaient point les jeux gymnastiques, et que les Chemmites étaient les seuls habitants du pays

[1] Cornelius Nepos. *Préface*, p. 2. — Epaminondas, II, p. 151.
[2] De l'Aulnaye. *De la Saltation théâtrale*, pl. II.
[3] Plutarque. *Préceptes de santé*.
[4] Cornelius Nepos. Là même.
[5] Salluste. *Catilina*, ch. XXV, p. 45.
[6] Cicéron. *Pro Muræna*, t. V, p. 513. — *De officiis*, I-42, t. VI, p. 187.
[7] Plutarque. *Questions romaines*, question XL.
[8] Diodore. *Bibliothèque historique*, l. I, ch. 81.
[9] Hérodote. L. II, Euterpe, ch. 41.

à célébrer des jeux de cette espèce en l'honneur de Persée, qui, de leur propre aveu, en avait été l'inventeur, ou plutôt l'importateur. L'assertion de Diodore ne saurait être acceptée sans de certaines restrictions, comme nous allons le reconnaître dans un instant.

Le monument de Béni-Hassan, qui a donné lieu à de si importantes observations archéologiques, offre des murailles entières garnies de figures dont la totalité monte à cent quatorze groupes, qui représentent les exercices de la lutte [1]. On trouvera la reproduction des premiers à la planche XXVII, figure 92. Dans la peinture originale, on a eu soin de colorer les deux personnages de chaque groupe, l'un en brun foncé, l'autre en rouge noir. Par ce moyen, la position de chaque membre des lutteurs se distingue parfaitement. Ces figures et plusieurs autres du même tombeau ayant également pour objet des exercices corporels, donnent à entendre qu'ils étaient habituels à la classe des guerriers. On s'est avisé de chercher à ces représentations un sens mystique, qui n'a probablement jamais existé que dans l'imagination des explorateurs. On les croit, du reste, antérieurs de deux mille ans à l'ère vulgaire.

Or, si l'authenticité du monument de Béni-Hassan ne saurait être révoquée en doute, comment Diodore s'est-il expliqué comme il l'a fait? Pour mettre son texte en harmonie avec l'existence de ces peintures, il faut supposer qu'en parlant du mépris des Égyptiens pour la palestre, il a seulement voulu dire que l'usage général dans toutes les villes grecques, d'envoyer la jeunesse à des établissements spéciaux où l'on se livrait à divers exercices gymnastiques, n'a jamais existé chez

[1] Rosellini. *I monumenti dell' Egitto e della Nubia*, t. III, p. 224.

les Égyptiens, les lois ayant réservé ces exercices à la seule classe des guerriers. Quant à l'existence même de cet usage, elle est indubitable, et Diodore lui-même nous en instruit en disant que chez les Égyptiens la lutte repose sur des principes tout différents de ceux des Grecs, et qu'au temps des Lagides, ils ne purent jamais s'accoutumer à la manière usitée en Grèce [1]. Ajoutons que si l'on voulait chez les Romains parler de la manière de lutter particulière aux habitants de l'Égypte, on la désignait sous le nom de lutte *libyque* ou *égyptienne* [2]. Le texte d'Hérodote ne contrarie en rien cette opinion; il suffit de le bien lire pour s'en assurer : l'historien n'a aucunement prétendu que les Égyptiens ne connussent pas la lutte, il a seulement affirmé que chez eux les seuls habitans de Chemmis avaient des *jeux* gymniques, en d'autres termes que la lutte n'était jamais en Égypte l'objet d'un concours public, d'une fête religieuse ou civile; c'était simplement un exercice particulier aux militaires.

Malgré la différence dans la manière de lutter, il paraît que les Égyptiens se présentèrent plusieurs fois pour disputer des prix aux jeux olympiques [3]; ainsi, nous voyons en la cent soixante-dix-huitième olympiade, Strabon d'Alexandrie remporter en un même jour le prix de la lutte et du pancrace; Marion, également Alexandrin, obtint plus tard le même avantage. Un autre pugiliste égyptien, Apollonius, surnommé Rhanti, est mis à l'amende par les juges des jeux : il était arrivé après le temps prescrit par la loi,

[1] Diodore. Liv. I, ch. 81.
[2] Martial. *Épigrammes*, l. V, ép. 65, v 3, t. II, p. 84.
[3] Pausanias, l. V, Elide, ch. 21. C'est de cet auteur que sont tirés les faits suivants.

sous prétexte qu'il avait été retenu aux Cyclades par les vents contraires; Héraclide, son compatriote et son antagoniste pour le prix du pugilat, démontra la fausseté de cette excuse en prouvant que le retard d'Apollonius était venu de ce qu'il avait voulu se trouver aux jeux ioniques pour y gagner de l'argent; il fut exclu, et Héraclide couronné sans avoir combattu. En la deux-cent-vingt-sixième olympiade, on trouve encore deux Égyptiens du gouvernement de l'Arsinoïde. nommé Didas et Garapammon, qui furent surpris s'entendant ensemble pour le prix de la lutte, et condamnés à une amende dont on éleva deux statues à Jupiter Olympien. Enfin, en la deux-cent-unième olympiade, un pancratiaste d'Alexandrie, nommé Sérapion, avait eu si grande peur de ses concurrents qu'il avait pris la fuite la veille du combat, fait unique dans les annales des jeux olympiques.

Si, du reste, la plus grande partie de la population négligeait la palestre, il s'en faut qu'elle dédaignât tous les exercices corporels et les spectacles qui en résultent. Une peinture conservée dans une tombe près des pyramides nous fait connaître que les joutes sur l'eau ont été pratiquées en Égypte; peut-être aussi les habitants de ce pays ont-ils connu les combats de taureaux, mais la pièce sur laquelle est fondée cette hypothèse me semble représenter un combat accidentel et spontané de deux animaux de cette espèce, et non un spectacle destiné à l'amusement public.

Au reste, les Égyptiens avaient des jeux moins embarrassants que les joutes sur l'eau, et moins barbares que les combats de bêtes; ils s'exerçaient, par exemple, à la course, et nous voyons Sésostris, élevé avec les enfants nés le même jour que lui, parcourir chaque

jour un espace de cent quatre-vingt stades avant de recevoir aucune nourriture [1]. On s'appliquait aussi au tir de l'arc, et l'on *visait au blanc*, comme le prouve un monument de Thèbes. Quelques-uns étaient bâtonistes et se servaient, dans les jeux de ce genre, de cannes ou bâtons tenus de la main droite ; le bras gauche était garni jusqu'au coude d'une pièce de bois destinée à parer les coups de l'adversaire (fig. 93, pl. XXVII). Un autre exercice consistait chez eux à lever des poids ; la pièce que l'on voulait ainsi mouvoir était prise à terre, on la soulevait à bras tendu, on la portait au-dessus de la tête, et enfin on la remettait en place.

Dans d'autres peintures égyptiennes, on voit des personnages s'exerçant à planter des pointes ou couteaux dans une pièce de bois au centre de laquelle est un point dont il s'agit d'approcher le plus possible. Pour augmenter la difficulté, l'on disposait parfois d'autres pointes qui, fixées aux extrémités de la pièce de bois, venaient se croiser dans le milieu où elles formaient un obstacle. La main-chaude et le jeu de la *murra* [2], si connu dans l'Italie méridionale, étaient familiers aux habitants de l'Égypte. J'ai déjà dit qu'ils se plaisaient fort aux tours de gobelets, de prestidigitation et de jonglerie; ces amusements servaient parfois à égayer les repas dans les maisons opulentes.

Enfin, ces peuples connaissaient plusieurs autres jeux que l'on s'étonne au prime abord de trouver si anciens, et l'on éprouve un certain plaisir à voir d'antiques et graves personnages occuper leur enfance à ces mêmes divertissements qui font encore le charme de la nôtre.

[1] Diodore. *Bibliothèque historique*, l. I, ch. 53.
[2] Voyez le septieme *excursus* du livre III.

L'invention de la sphéristique ou jeu de balle, attribuée à divers peuples [1], n'était donnée aux Égyptiens que par Jules Pollux [2], car on ignore l'origine du Pythus, auquel Pline attribue cette découverte [3]. Un monument décrit depuis peu de temps ne laisse plus de doute à cet égard. Au reste, en Égypte, ce jeu n'était pas, comme aujourd'hui, abandonné exclusivement aux enfants de sexe masculin; une peinture fort intéressante de Béni-Hassan nous prouve que les femmes s'y adonnaient aussi et le pratiquaient en diverses manières.

Les personnages *a b c* de la figure 94, planche XXVIII, représentent des jongleuses qui font passer alternativement trois balles dans leurs mains en différentes positions. Les figures *d e* offrent une manière toute particulière de jouer à la balle; voici vraisemblablement en quoi elle consistait : il fallait être au moins quatre personnes; une femme en prenait une sur son dos, et une autre, portant également une de ses compagnes, se plaçait à distance convenable; les deux femmes ainsi montées lançaient successivement trois balles continuellement reçues et renvoyées, jusqu'à ce qu'il en tombât une à terre; la joueuse maladroite remplaçait alors celle qui servait de monture. Peut-être aussi l'exercice se faisait-il de telle façon que les joueuses fussent alternativement portantes et portées, tandis que les balles allant et venant, continuaient leurs évolutions sans aucune intermittence. Les personnages suivants nous montrent les différentes

[1] Burette. *Mémoire pour servir à l'histoire de la sphéristique ou de la paume des anciens,* dans les *Mém. de l'Acad. des Insc.*, t. I, p. 209 de l'éd. in-12.

[2] Jules Pollux. *Onomasticon.*

[3] Pline. *Histoire naturelle,* l. VII, ch. 57.

manières de recevoir la balle, tantôt dans la position la plus naturelle *f*, tantôt sur un pied, avec la main en avant *g i*, ou en arrière *h*, tantôt d'une façon qui semble annoncer l'immobilité du corps et la séparation des mains *j*, tantôt enfin en quittant la terre des deux pieds à la fois, soit en pliant les genoux et laissant les pieds dans la ligne du corps *k*, soit *l* en rapprochant tout à fait le mollet de la cuisse, de telle façon que les talons viennent s'accoler aux fesses.

Une observation qui n'est pas inutile, c'est qu'en s'en tenant aux figures ci-dessus, les seules connues en ce genre, il n'était point d'usage chez les Égyptiens de se pousser la balle par un coup de main qui la rechassât du côté où elle était partie; on la recevait entre les doigts et on la renvoyait immédiatement; en conséquence, l'usage des raquettes, battes, triquets ou gantelets était inconnu. On a trouvé dans les tombeaux de Thèbes des balles servant à l'exercice qui vient d'être décrit; elles sont couvertes de peau et remplies de son comme les nôtres; la couverture est taillée en côtes réunies sur un même axe aux deux extrémités, comme il se pratique encore souvent aujourd'hui. Une de ces balles, faisant partie de la collection Salt, avait en diamètre environ soixante-seize millimètres.

Il est fort croyable que les jongleuses de la figure 94 étaient des *ghawasy*; la sphéristique pouvait bien être un des jeux dont elles faisaient usage dans les maisons où elles étaient appelées pour divertir les particuliers, ou bien lorsqu'elles exerçaient leur métier sur les places publiques, à la manière de nos charlatans. Évidemment, les positions prises pour recevoir la balle s'éloignent trop de la simplicité ordinaire pour n'avoir été que l'objet d'un passe-temps, d'un exercice, d'une

récréation; il est donc raisonnable de supposer que ces attitudes étudiées fournissaient aux ghawasy de l'antiquité une occasion de déployer leur grâce, leur légèreté, leur souplesse, d'obtenir de vifs applaudissements, et de faire ainsi à la générosité des spectateurs un appel auquel il était difficile de ne pas répondre.

Mais les danses et jeux de ces ghawasy, sur lesquels j'ai promis de revenir, n'étaient pas toujours d'une aussi grande innocence. Plusieurs anciens nous ont transmis à ce sujet des détails qui présentent les exercices des danseuses de l'Égypte ou d'autres pays comme de petites scènes plus ou moins licencieuses exécutées le plus souvent par un personnage unique. Les représentations de cette sorte ont encore lieu à chaque instant dans les principales villes de l'Égypte [1], et leur origine ancienne n'est aucunement douteuse; les instruments dont les danseuses s'accompagnent sont précisément ceux dont les monuments nous ont conservé la forme, et dont on a même retrouvé des originaux dans les catacombes de Thèbes. Il est donc nécessaire, pour compléter ce qu'on vient de lire sur la danse et la gymnastique de l'Égypte ancienne, de décrire la danse habituelle aux gawasy de l'Égypte moderne.

Ces danseuses publiques se présentent dans les lieux les plus fréquentés, et vont dans les maisons où elles sont appelées moyennant une faible rétribution quêtée par elle ou par ceux ou celles qui les accompagnent en jouant de quelque instrument.

[1] Méhémet-Ali, qui depuis quarante ans a rendu de si grands services à l'Égypte, a fait défendre aux gawasi de paraître sur les places publiques du Kaire et d'Alexandrie, mais cette prohibition a eu plus d'inconvénients que d'avantages. Voyez Clot-Bey, *Aperçu général sur l'Égypte*, t. II, p. 94.

Quant à la danse elle-même, il est impossible, au dire de témoins oculaires, d'imaginer rien de plus lascif que les mouvements dont elle se compose, et, pour en donner une idée précise, il suffit de dire que ni les pieds ni le haut du corps, excepté les bras, n'y ont presque aucune part; les principaux mouvements partent d'ailleurs. Cette danse exprime avec assez peu de décence les diverses émotions que peuvent occasionner dans l'âme, et les actions auxquelles peuvent porter les progrès d'une passion amoureuse, avec les titillations les plus vives d'un désir sensuel impatient. D'abord les mouvements, faiblement marqués, ne semblent avoir d'autre objet qu'un plaisir innocent; mais, devenant plus sensibles par degrés, on ne tarde pas à y reconnaître l'image des sensations voluptueuses poussées au plus haut degré, et même jusqu'au délire. L'expression de la figure et du maintien de la danseuse caractérise successivement toutes les gradations de la passion manifestée par les voluptueux mouvements de son corps. On voit naître l'inquiétude, puis la mélancolie; le trouble, l'agitation du cœur leur succèdent; bientôt le désordre répandu dans tous les sens manifeste le désir impatient de jouir. A l'ivresse, et en quelque sorte au spasme du plaisir, on juge que le désir est satisfait; mais cet état se change presque aussitôt en abattement accompagné de honte. Cependant, ce sentiment se dissipe peu à peu, la confiance renaît, et la passion se reproduit avec plus de force encore que la première fois. Ainsi se continue cette pantomime, jusqu'à ce que les spectateurs en soient rassasiés et se retirent, ou jusqu'à ce que la danseuse soit lasse [1]. Quelquefois, une sorte de bouffon répond par

[1] VILLOTEAU. *De l'état actuel de l'art musical en Egypte*, p. 90,

ses postures et ses gestes aux divers mouvements de la danseuse ; toutefois, ce second personnage, qui réjouit singulièrement la populace, n'est jamais admis chez les gens de bonne compagnie, où l'on exige même que la danseuse ne quitte pas son voile, ce qui doit étrangement diminuer l'effet, puisque le jeu de la physionomie ne s'aperçoit plus que dans le mouvement des yeux, entrevus à travers les trous pratiqués au voile.

Tous les mouvements de cette danse tendent, comme l'on voit, à exprimer les combats de la pudeur contre l'amour, le triomphe de celui-ci et la défaite de celle-là ; et, suivant que les mouvements de la danseuse et le cliquetis des castagnettes sont ou plus modérés, plus égaux et plus doux, ou plus prononcés, plus vifs et plus intermittents ; et au degré d'éclat des sons qui bruissent avec fracas ou murmurent plus étouffés et plus sourds, on sent l'égalité ou l'inégalité du combat ; on juge que le plus fort triomphe et jouit de son avantage, tandis que la plus faible succombe et se soumet à la discrétion du vainqueur.

Une autre danse appelée danse des *guêpes* mérite au moins une mention : la danseuse feint d'avoir été piquée par un de ces insectes, et de le chercher dans ses vêtements en criant : *Ah! la guêpe! ah! la guêpe!* Dans le but apparent de la saisir, elle se dépouille peu à peu jusqu'à ce qu'elle n'ait plus sur le corps qu'une pièce d'étoffe légère qu'elle laisse flotter et s'entr'ouvrir de temps en temps ; elle se rhabille ensuite, toujours en mesure, et en subordonnant tous ses mouvements à la musique [1]. Au Japon l'on connait une danse qui n'est pas sans analogie avec celle-ci [2].

[1] Voyez Clot-Bey. *Aperçu général sur l'Égypte*, t. II, p. 93.
[2] Voyez liv. I, ch. XII, p. 377.

Il est fort à remarquer que chez les Égyptiens modernes ce n'est point du tout la nature de leurs danses qui a valu aux gawasi la réputation de prostituées, que d'ailleurs elles semblent mériter à tous égards ; ce qu'on leur reproche, c'est d'exécuter leurs exercices à visage découvert, l'usage du pays ne permettant pas à une femme de laisser voir sa figure à tout autre homme que son mari, à tel point que si par hasard elle se trouve surprise sans son voile, elle n'hésite pas à découvrir toute autre partie de son corps pour cacher son visage. C'est le contraire chez nous ; il ne faut donc pas s'exagérer les conséquences dangereuses du plaisir que les Égyptiens prennent à ces sortes de danses ; ils n'apportent à les voir, dit encore Villoteau, d'autre intérêt que celui que nous apportons à nos spectacles, où les passions les plus odieuses et les crimes les plus atroces sont aussi représentés sous des formes tantôt séduisantes, tantôt repoussantes [1]. Ces spectacles ne sont pour nous que des tableaux de l'histoire mis en action. Comme nous savons que tout y est feint, notre attention se porte exclusivement sur le mérite de la ressemblance de la copie avec son modèle, dont nous nous établissons les juges. Plus l'art occupe notre esprit, moins nous réfléchissons à l'action elle-même et à ses conséquences dans l'ordre social. Sans doute il en est de même en Égypte ; et, dans l'un et l'autre cas, les enfants et les gens du bas peuple sont peut-être les seuls sur lesquels l'illusion serait susceptible d'avoir une influence funeste par les impressions profondes et durables qu'elle pourrait faire sur eux. Au reste, les Européens établis dans l'Égypte, un peu étonnés dans les premiers mo-

[1] VILLOTEAU. Là même.

ments de la franche allure de ces danses orientales, s'y habituent bientôt et cessent d'en être scandalisés : les femmes même ne tardent pas à y prendre plaisir, et il n'est aucunement rare de voir les Françaises et les Italiennes [1] qui habitent Alexandrie ou le Kaire, faire venir dans leurs maisons, sinon des gawasi au moins des almées ou *ahoualem*, dont j'ai dit un mot plus haut, et qui ne font, en somme, que reproduire les mêmes exercices avec plus de délicatesse et de perfection.

Pour revenir à la danse elle-même, l'on doit observer que le bruit des instruments à percussion dont elle est accompagnée lui prête l'expression la plus énergique, et en caractérise les mouvements de manière à ne laisser aucun doute, aucune incertitude. Rien de plus voluptueux que le cliquetis argentin des cymbalettes, castagnettes ou crotales d'airain que tiennent de chaque main les danseuses, et dont j'ai parlé à l'article des instruments [2]. Les danseuses savent si bien modifier la force du son et varier le rhythme en l'adaptant à la situation, qu'elles se trouvent toujours en parfait rapport avec le sentiment qu'elles veulent peindre, et dont elles exécutent la pantomime. Tout en produisant cet agréable cliquetis, elles développent, étendent, élèvent, abaissent mollement leurs bras, comme si elles sollicitaient un embrassement; puis, toujours sans interrompre le son, elles les rapprochent de leur figure et presque sur leurs yeux baissés, qui expriment la pudeur et la honte, comme si elles voulaient se dérober aux regards. Il est fâcheux qu'à tout ceci se mêle le son de leurs voix rauques et glapissantes,

[1] St. John. *Egypt and Mohammed Ali*, t. I, p. 110.
[2] Voy. l'art. III, § 10, p. 134.

qui produisent des mélodies dures et sans agrément.

L'accompagnement de la voix et des cymbalettes n'est pas seul à diriger les mouvements de la danse; on y joint, chez les modernes, divers instruments à cordes ou à vent, et l'on a conservé les deux tambours employés dès la plus haute antiquité, savoir le tambour basque et le darrabouka; ce dernier est celui dont on fait le plus grand usage, et il est même fort rare qu'une danseuse agisse sans son secours; il est joué, ainsi que les autres instruments, soit par des ménétriers conducteurs de gawasi, soit par de vieilles danseuses auxquelles l'âge a fait perdre l'agilité indispensable pour continuer leur premier métier. Le son se modifie, quant au ton et quant à la durée, de la même manière que pour les castagnettes des danseuses.

Les rhythmes divers sont une chose fort importante à considérer; c'est ce qui me décide à donner ici les principaux; il y en a plusieurs autres, qui, du reste, ne sont que des nuances et des variations de ceux que l'on voit aux planches de musique numéros 2, 3 et 4, du troisième livre. On comprend que les rhythmes contenus entre les points et barres de renvoi se répètent autant de fois que l'action l'exige. Les rhythmes numéro 2 sont à deux temps; on a indiqué par la position des queues de notes l'emploi des castagnettes de l'une et l'autre main. Voici l'explication des lettres placées au-dessous ce ces différents rhythmes : en A, les cymbalettes un peu avancées l'une sur l'autre, son peu éclatant, les deux mains ensemble, percussion faible; en B, les castagnettes moins avancées, son plus vibrant, les deux mains alternativement, percussion un peu plus forte; en C, les castagnettes avancées près des bords, sons encore plus éclatants, les deux mains al-

ternativement, percussion forte; en D, les castagnettes, frappées sur les bords l'une de l'autre, sons et percussion de la plus grande force, les deux mains alternativement; en E, les castagnettes avancées l'une sur l'autre, son moins éclatant, toujours les mains alternées; en F, les castagnettes d'à-plomb, son étouffé, les mains ensemble; en G, les castagnettes moins avancées, son éclatant, percussion plus forte, les deux mains alternativement. On voit que dans ce dernier rhythme le mouvement se ranime pour recommencer en une nouvelle série.

Les rhythmes du numéro 3 sont en mesure ternaire, et suivent la même progression croissante d'abord, puis décroissante, mais proportionnellement plus prononcée que dans les exemples précédents.

Les rhythmes du numéro 4 représentent l'effet des tambours; la note grave indique les tons obtenus par le frappement de la main droite, et les autres notes ceux qui naissent de la percussion des doigts de la main gauche; on n'en a donné que trois, qui suffisent pour faire concevoir l'idée d'un grand nombre d'autres.

On me pardonnera d'avoir parlé avec une certaine étendue de la danse des gawasi. Je ne pense pourtant pas que cet exposé puisse être regardé comme une anticipation sur les temps modernes; la danse décrite ici a certainement été connue de l'antiquité, et si son origine égyptienne peut être contestée, son admission et son usage dans le pays ne sauraient être l'objet d'aucun doute; or, nous sommes, à cet égard comme à tant d'autres, dans l'impossibilité de remonter au delà.

Pour terminer ce qui concerne les danseurs et danseuses, chanteurs et chanteuses de l'Égypte, qui exerçaient leur profession sur la place publique, je remar-

querai que l'on a fort souvent donné, en France et en Italie, le nom d'Égyptiens, *Egiziani*, aux farceurs ambulants, nommés depuis Bohémiens et *Zingari*, et que ce nom est encore celui qu'ils portent en Angleterre, où ils sont appelés *Gysies*, et en Espagne, où l'on les nomme *Gitani;* eux-mêmes se décorent de l'appellation de *Pharaons*, et prétendent descendre des anciens Égyptiens. Dans l'Égypte moderne, ils mènent à peu près la même existence que dans l'Europe, forment une caste à part, et ne se mélangent pas avec les autres habitants [1]. En conséquence de leur origine vraie ou supposée, ils possèdent, disent-ils, des connaissances astrologiques qui leur donnent la faculté de lire dans l'avenir, aussi sont-ils presque toujours diseurs de bonne aventure. Ils sont de plus faiseurs de tours de tout genre, *sorciers*, *bateleurs et filous*, comme l'a dit Béranger dans l'une de ses plus philosophiques chansons [2]. Ils ont eu longtemps l'honneur de figurer dans les entrées de ballet de nos pièces de théâtre [3]. Il est même à remarquer que Molière, ayant imaginé une entrée de ballet dans laquelle figurent douze *Égyptiens*, a soin de marquer que quatre doivent tenir des guitares, quatre des castagnettes, et quatre des *gnacares*, tandis qu'une *Egyptienne* chante un air qui sert à régler les pas.

[1] Clot-Bey. *Aperçu général sur l'Égypte*, t. II, p. 64.

[2] Béranger. *Chansons*, dernier recueil; p. 433 de l'édition in-18 de ses *OEuvres*.

[3] Voy. Molière. *M. de Pourceaugnac*, acte III, sc. 10; *Pastorale comique*, sc. 15.

ARTICLE VI.

Réflexions générales sur la musique des anciens Égyptiens.

En reportant notre pensée sur ce qui a été dit précédemment de l'art musical dans l'antique Égypte, la première réflexion qui se présente à l'esprit, c'est l'impossibilité d'acquérir sur cette matière une opinion complète et convenablement motivée. En effet, bien que des monuments nombreux nous aient transmis la connaissance des instruments égyptiens, et nous aient de plus fait connaître divers usages et particularités relatifs à l'exercice de l'art musical, ces débris d'antiquité, d'ailleurs si précieux, sont muets sur le système musical des anciens habitants de l'Égypte, sur la manière dont ces peuples comprenaient la tonalité, le rhythme, la modalité, la mélodie, en un mot, tout ce qui constitue essentiellement une pièce de musique quelconque. Nous nous trouvons ici dans une position précisément contraire à celle où nous serons pour étudier la musique des anciens Grecs, sur le système desquels nous avons de copieux renseignements, tandis que, même depuis les découvertes si intéressantes faites à Herculanum et à Pompéia, nous ne possédons qu'un très-petit nombre d'instruments grecs tellement frustes qu'il serait imprudent de baser une opinion sur de pareils éléments, que les peintures et sculptures ne viennent point suppléer et compléter.

Il a donc fallu renoncer à être éclairés sur le système musical de l'Égypte, mais les articles précédents ont jeté quelques lumières sur d'autres points; je rappellerai un instant sur ceux-ci l'attention des lecteurs.

Remarquons d'abord qu'en Égypte l'invention de la musique était attribuée aux dieux, et qu'ainsi l'art se rattachait immédiatement aux croyances religieuses. Il fut d'abord pratiqué par les interprètes des dieux, par les prêtres, maîtres de toute science : poëtes et musiciens à la fois, les premiers chantres semblèrent réellement des hommes inspirés, exprimant avec enthousiasme, et dans un langage au-dessus du vulgaire, les nobles sentiments qui remplissaient et dominaient leur âme. Comment, à l'époque postérieure, ne chercha-t-on pas à se rapprocher de ces divins interprètes, à puiser des inspirations aux mêmes sources, à imiter ces illustres modèles, à élever et développer l'exercice de l'intelligence par celui d'un art qui était le lien d'union entre l'esprit et le corps, entre le ciel et la terre? Comment la noble profession de musicien tomba-t-elle dans le mépris et devint-elle le partage de mercenaires dont il était du reste plus facile de décrier l'état que d'égaler les talents? Les faits et les lois de l'antique Égypte peuvent, jusqu'à un certain point, nous l'expliquer.

Longtemps les prêtres furent les seuls dépositaires des connaissances musicales; longtemps eux seuls possédèrent la tradition des antiques mélodies; or, l'orgueil de ces imposteurs s'accordait merveilleusement avec leur intérêt pour les porter à ne communiquer à personne ce qu'ils savaient à cet égard ; tout chez eux était mystère, et tout ce qu'on réputait mystère devenait pour eux une sorte de propriété. Mais parallèlement à cette musique précieusement conservée et communiquée aux seuls adeptes, il s'en était formé une autre, dépourvue sans doute du grandiose qui caractérisait les anciens chants que les prêtres-musiciens

faisaient entendre dans les temples, mais douée de cette simplicité claire et facile, de cette heureuse et charmante naïveté qui distingue le génie populaire. Elle fut à l'autre musique ce que la langue et l'écriture vulgaire étaient aux hiéroglyphes.

Fort vraisemblablement les prêtres égyptiens s'efforcèrent dans le principe d'arrêter les progrès de cette musique rivale; mais, une fois l'impossibilité de l'empêcher d'aller en avant reconnue, ils prirent le parti de la mépriser, continuant à prescrire l'emploi obligatoire de celle qu'ils offraient à la jeunesse comme type de la perfection. Sans doute aussi continuèrent-ils à composer d'après une méthode particulière qui les offrait toujours comme des êtres inspirés, des personnages surnaturels, véritables possesseurs des secrets intimes de l'art, et seuls dignes de parler le langage des dieux. On a vu [1] Platon, et depuis lui Villoteau, professer à l'égard de ce système une admiration sans bornes, que, pour mon compte, je suis loin de partager. Le philosophe athénien prétendait-il, en cette occasion, faire l'éloge des compositions égyptiennes prises en elles-mêmes, ou seulement vanter l'usage érigé par les prêtres en loi de l'état, de calquer toutes les nouvelles mélodies sur les anciens modèles consacrés? Son texte porterait à préférer ce dernier sens. J'examinerai dans un instant quel pouvait être le caractère de ces anciens monuments de l'art et leur véritable mérite. Quant à l'application du système sacerdotal et à l'interdiction de toute formule musicale nouvelle non approuvée pour le collége des prêtres, elle n'était autre chose qu'un obstacle à tout progrès, et même à tout mouvement de l'art : heureusement, la musique fut

[1] Voyez plus haut, art. II, p. 57.

bientôt assez forte par elle-même pour ne plus tenir compte d'impuissantes clameurs opposées à la marche de l'intelligence, et répudier des usages surannés dont l'éloge, même dans la bouche du *divin* Platon, ne sembla plus qu'une innocente rêverie.

En Égypte, la classe moyenne, c'est-à-dire les *amateurs* cultivant l'art par goût, par amusement, quelquefois même par vanité, mais sans en faire profession, se trouvait ainsi placée entre la musique traditionnelle et immuable des prêtres, et la musique variable des artistes populaires possesseurs des airs à la mode, de la chanson du jour. Il y a tout à parier que celle-ci lui plaisait davantage et lui convenait mieux à tous égards; en effet, la musique des prêtres était toute spéciale; son genre sévère et uniforme devait être peu séduisant pour le vulgaire, et ne pouvait au fond laisser dans l'âme des auditeurs qu'un sentiment indécis de respect et d'admiration, tandis que la musique populaire, plus vive, plus animée, plus gracieuse, se renouvelant souvent, et s'unissant en outre à la danse, causait d'agréables émotions. Cette musique, et non pas l'autre, pénétra dans l'intérieur des familles et s'introduisit dans les habitudes de la vie, comme le prouvent les anciennes peintures des Égyptiens. Leur goût musical eût pris certainement un plus grand développement et suivi une direction différente, sans l'obstacle des prêtres intéressés à maintenir leur propre musique, à n'affecter pour ceux qui en cultivaient une autre que le plus profond mépris, et à interdire ainsi la culture de l'art à quiconque avait dans l'état une position honorable. Je ne pense pas toutefois qu'ils aient longtemps conservé une influence suffisante pour empêcher l'introduction des musiciens dans les hautes familles, ou

même pour y surveiller l'emploi de la musique. On cessa tout à fait de s'occuper de ce qu'ils pourraient penser à cet égard lorsque les Grecs établis en Égypte, et surtout ceux d'Alexandrie, répandirent partout une musique nouvelle, et augmentèrent par les accents inusités qu'ils firent entendre aux oreilles étonnées des Égyptiens le penchant musical que ceux-ci avaient montré de tout temps. Alors sans doute plusieurs secouèrent entièrement les vieux préjugés, et, bravant des opinions surannées, ne craignirent pas d'imiter leur roi Ptolémée le Flûtiste, et de s'adonner à l'étude de la musique sans exercer la profession ; alors seulement il y eut en Égypte des *amateurs* proprement dits.

Au reste, leur absence n'avait pas empêché la musique de faire de notables progrès dès une époque fort reculée; divers monuments, encore debout aujourd'hui, le prouvent d'une manière irrécusable. Nous en tirons une autre notion également importante, c'est que l'usage des instruments de musique était nécessairement fort commun, car autrement leur représentation sur les peintures et sculptures antiques serait-elle aussi fréquente? On doit encore observer que la construction parfois assez compliquée de ces instruments annonce une période avancée de l'art, de même que l'élégance de la forme et de la fabrication dénote de l'habileté en lutherie et en ébénisterie. Ainsi l'invention des guitares n'a pu certainement avoir lieu qu'à la suite de beaucoup d'essais et de tâtonnements, l'idée en apparence si simple de raccourcir les cordes au moyen de l'apposition des doigts ayant dû être fort postérieure à l'invention des instruments à cordes libres. Nous manquons absolument de moyens pour distinguer chez les Égyptiens les instruments indi-

gènes de ceux qu'ils avaient reçus de peuples plus anciens, aujourd'hui inconnus, sur lesquels toutes les conjectures sont inévitablement hasardées.

La pratique de l'art musical dans l'antique Égypte remontant à une époque fort reculée, et les progrès ayant été rapides, doit-on croire que les prêtres-musiciens, dépositaires des traditions étudiassent d'après des principes bien arrêtés et fondés sur l'observation des phénomènes physiques qui forment les bases de la musique? La science des sons leur était-elle connue? Le calcul entrait-il pour quelque chose dans la composition des mélodies? ou bien se réglait-on simplement sur l'inspiration et sur le goût? Je serais fort tenté d'affirmer que la seule règle suivie dans la composition était, comme le veut Platon, l'imitation plus ou moins exacte des anciens types mélodiques sur lesquels les chants nouveaux devaient être en quelque sorte calqués. On me demandera peut-être comment se pratiquait une telle opération, et en quelle manière le *calque* d'une mélodie préfixée pouvait produire un chant nouveau. Voici en peu de mots ce que je pense à cet égard : le compositeur qui voulait travailler selon cette méthode imitait, non le fond même du chant, mais certaines marches mélodiques, certaines cadences préétablies, certaines séries caractéristiques d'intervalles. Cette partie de la mélodie qui, dans la musique moderme, se renouvelle, se mélange, se réforme ou se reproduit à chaque quart de siècle, était précisément celle qui, chez les Égyptiens, demeurait immuable. Les compositeurs de ce pays se trouvaient justement dans la position où se placent ceux de nos jours, lorsqu'ils veulent écrire du plain-chant; pour y réussir, il leur faut faire une étude spéciale des for-

mules tonales propres aux pièces grégoriennes, et, tout en cherchant et trouvant, quand ils le peuvent, des idées nouvelles, les renfermer dans une étendue donnée, établir les repos sur tels ou tels degrés, amener certaines inflexions de telle ou telle manière, pratiquer en tels cas ce qu'ils rejetteraient en tout autre, se déprendre surtout des idées du jour, des formules à la mode, et écrire comme le faisaient des compositeurs plus anciens qu'eux de plusieurs siècles. Et sans se restreindre à la circonstance spéciale du plain-chant, n'a-t-on pas vu souvent des compositeurs imiter de propos délibéré le style de tel autre, et chercher à produire des idées dont l'essence et la tournure laissassent des doutes sur la date de la composition? Mozart lui-même n'a-t il pas composé expressément des morceaux dans *le style de Hændel*[1]? Il est inutile de s'étendre davantage sur cette proposition dont l'examen mènerait fort loin, mais qu'il faudrait toujours conclure en disant que, dans l'imitation comme dans tout le reste, l'homme de génie se reconnaît du premier coup : des milliers d'architectes ont copié, modifié, réduit, recomposé l'antique Panthéon de Rome; Michel-Ange, en s'en emparant, l'a lancé dans l'immensité et suspendu inébranlablement entre la terre et les cieux.

Pour trouver un système aux Égyptiens, il faudrait supposer que les premiers auteurs des mélodies dont nous parlons l'auraient dès l'origine connu et mis en pratique; or, ceci est tout à fait improbable vu l'époque à laquelle on a droit de faire remonter les compositions sacerdotales dont l'ancienneté se déduit de celle

[1] On trouvera un fragment d'*ouverture* en ce genre dans la *Méthode de piano du Conservatoire*, rédigée par Louis ADAM, p. 200. Je cite ce livre comme étant sous la main de tout le monde.

des Égyptiens eux-mêmes. L'hypothèse qui prendrait pour base du système égyptien la musique populaire du pays, ne serait pas non plus soutenable. Quant à celle qui n'admettrait aucun système véritable en Égypte, un fait incontestable et d'un assez grand poids viendrait la corroborer. Comment, en effet, les Grecs, possesseurs d'un système bien complet, et qui avaient pratiqué sur la matière mélodique une série considérable d'opérations, imposèrent-ils immédiatement aux Égyptiens leur manière d'envisager la musique généralement adoptée après la conquête? Si l'antiquité égyptienne eût réellement possédé un système musical, comment croire que des auteurs nés dans le pays, écrivant à une époque où l'ancienne musique se chantait encore dans les temples, n'en auraient aucunement parlé? Comment, par exemple, Claude Ptolémée, qui florissait dans la première moitié du second siècle de l'ère vulgaire, et qui était bien certainement né en Égypte, soit qu'il eût vu le jour à Péluse, à Ptolémaïs, ou enfin dans Alexandrie, n'aurait-il pas, dans l'ouvrage qui nous est resté de lui, mentionné, au moins en passant, l'antique système musical de sa patrie?

Quelques personnes, je le sais, pourront trouver étrange que les Égyptiens avec leurs mélodies vieilles de plusieurs milliers d'années n'aient point eu de système, tandis que les Chinois en possédaient un deux mille sept cents ans avant l'ère vulgaire. Cette objection est au fond de peu de valeur, à moins de regarder, avec Ko [1] et de Guignes [2], les Chinois comme une

[1] Ko. *Essai sur l'antiquité des Chinois*, dans le t. I des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc., des Chinois*. Paris, 1776.

[2] De Guignes. *Mémoire dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne*. Paris, 1759 et 1760.

colonie égyptienne, opinion réfutée et rejetée presque aussitôt qu'émise. En se rangeant ici à l'avis général, et en n'admettant aucune communication entre les Égyptiens et les Chinois, il n'y a pas lieu de s'étonner que les premiers aient ignoré certains principes musicaux familiers aux seconds. Enfin, pour couper court à toute contestation, faut-il toujours supposer que les découvertes des Chinois aient simultanément eu lieu chez d'autres peuples, et ne suffit-il pas de rappeler[1] que les Chinois semblent avoir connu, il y a plus de quatre mille ans, les règles du tempérament égal, *découvertes* en France par Sauveur dans les premières années du dernier siècle.

De ce que les compositions musicales de l'antique Égypte avaient été écrites sans système, s'ensuit-il qu'elles aient été mal conçues, mal conduites, mal développées? Non, assurément; l'oreille est, en somme, le premier et véritable guide dans les pièces mélodiques : la science ne fait qu'observer, vérifier, recueillir et enregistrer les faits; avant elle, l'imagination, l'inspiration, ou, si l'on veut même, l'organisation de l'homme avait deviné et pratiqué, sans se rendre compte ni du pourquoi, ni du comment.

Il est hors de doute, ainsi que je l'ai déjà indiqué au commencement de cet article, que, dans une haute antiquité, les premiers musiciens poëtes furent des hommes tout à fait hors de ligne, des êtres réellement inspirés, des enthousiastes pleins de verve, et dont le génie mâle et sauvage ne pouvait qu'abonder en idées grandioses, en images sublimes. Il est naturel de supposer que les pièces poético-musicales composées par eux avaient pour premier caractère cette simplicité de

[1] Voyez liv. I, ch. II, t. I, p. 36, et ch. IV, p. 114.

forme, cette élévation de pensée et parfois cette exagération d'expression dont les livres hébreux nous offrent d'inimitables modèles, appréciables, pour nous du moins, sous le rapport poétique, et que nous ne risquons rien de considérer de même œil sous le point de vue musical. Un tel état de choses ne pouvait se maintenir longtemps; Villoteau en trouve la cause dans le progrès des instruments, et pense que, si l'on s'en fût tenu à l'usage primitif du monocorde, qui, selon lui, servait d'abord seulement à mesurer les rapports du son musical, la musique ne serait pas déchue rapidement de sa grandeur originaire [1]. Ailleurs, il croit que l'abandon de la lyre, dans sa plus simple forme, a complété la ruine de la musique primitive [2]. A parler franc, et avec tout le respect dû à la mémoire de Villoteau, rien d'aussi puéril que de semblables assertions. On trouve des causes plus naturelles de l'abandon de la musique originelle dans la marche ordinaire des choses humaines; le privilége du talent perd son importance à mesure qu'il s'étend à un plus grand nombre d'individus; trop de gens alors se croient inspirés sans l'être réellement; tous les autres motifs que l'on pourrait assigner se déduisent de celui-ci, qui est le principal. Les anciens législateurs de l'Égypte, c'est-à-dire les prêtres, véritables souverains du pays, l'avaient fort bien senti, et, en se réservant le monopole de l'art, ils avaient aussi aux yeux du vulgaire le privilége de l'inspiration.

Ainsi se conservèrent longtemps dans les temples les anciennes mélodies, sauf les altérations nées des transmissions successives. Les auteurs anciens nous ont ap-

[1] VILLOTEAU. *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*, p. 309 et suiv.
[2] A la page 316.

pris que le caractère de ces mélodies était habituellement triste, et s'il en est resté quelque chose dans le chant actuel des églises kophtes, l'excessive fadeur et l'insipide monotonie de celui-ci donneraient une bien triste idée de la mélodie des temps inspirés, mais il serait absurde de juger la musique religieuse de l'ancienne Égypte sur celle d'un peuple tombé aussi bas que la tribu des Kophtes. Rappelons-nous aussi ce chant-voyelle, véritable musique instrumentale exécutée par les voix, dont l'expression devait être toute musicale, la mélodie n'étant plus réglée ou dominée par la poésie; peut-être le chant-voyelle avait-il un caractère d'élévation vague et indéterminé, conforme par cela même aux idées mystiques que les prêtres nourrissaient soigneusement dans les cœurs dévots, tout en se réservant le droit d'en fixer le sens ou d'en transmettre l'interprétation.

Quant à l'autre musique exécutée par les artistes proprement dits, elle n'avait sans doute rien de la couleur mélancolique propre à la musique sacerdotale; plus vive et plus libre dans sa marche, plus resserrée dans ses formes, ses progrès subséquents n'avaient jamais démenti son origine toute populaire: rien n'empêche de la supposer née avec la danse, et régularisée en même temps que celle-ci; or, les danses égyptiennes n'étant pas seulement mimiques, mais ballatoires et saltatoires, il en résulte que la musique qui accompagnait ces dernières devait avoir du mouvement et de la vivacité. On est aussi très-fondé à croire qu'en Égypte les chansons de table, celles des amants heureux, celles enfin que le peuple employait pour se distraire de ses travaux, avaient un caractère fort différent des hymnes employés dans les temples. Ce n'était plus *l'art*

sacré, fruit de l'inspiration divine; on n'y voyait qu'un divertissement, un délassement, un passe-temps plein de charmes et aussi agréable à l'opulence qu'à la pauvreté.

Wilkinson pense que les prêtres conservèrent assez d'influence pour surveiller dans les familles l'usage de la musique et de la danse, et prescrire ou interdire l'emploi de tels airs ou de tels pas, on a vu que je ne partageais point cet avis. Dans les premiers temps où la musique populaire acquit de l'importance, les prêtres auront bien cherché à l'empêcher de pénétrer dans les habitations des grands, et fait, à cet égard, toute la résistance possible; mais l'attrait du plaisir dut bientôt l'emporter, et en peu de temps, sans doute, il n'y eut plus que quelques dévots outrés et de mauvaise humeur qui s'obstinèrent à interdire l'usage d'une musique plus vive et plus réjouissante que celle dont le but était d'honorer les dieux et d'inspirer un saint respect à la foule de leurs adorateurs. La fâcheuse influence des prêtres ne se fit du reste que trop tristement sentir en Égypte, puisqu'ils parvinrent à détourner pendant si longtemps les classes supérieures de la culture de l'art musical, et à les forcer d'abandonner la noble profession de musicien à la classe la plus pauvre et la moins instruite. N'est-ce pas aussi à ces sages législateurs que l'on dut l'absurde coutume qui obligeait les fils de musiciens d'adopter la profession de leur père, quelles que fussent les raisons physiques ou morales qui pouvaient s'y opposer. Ne les avons-nous pas vus encore obliger les musiciens à modeler leurs compositions sur celles dont ils étaient eux-mêmes les dépositaires et les auteurs, et à l'aide d'une loi, qui, par bonheur, ne se reproduisit nulle part ailleurs,

rendre l'art stationnaire et immuable. Laissons Platon et Villoteau s'extasier à leur aise sur cette ridicule législation [1], sur cette immobilité obligée de l'art, sur cette nécessité de soumettre les produits spontanés de l'imagination à des formules préfixées. Laissons le premier trouver un tel état de choses *admirable*, le regarder comme un *chef-d'œuvre de législation et de politique*, et souhaiter aux autres peuples l'avantage de jouir de semblables institutions [2]. N'empêchons pas le second de déplorer l'invention des instruments comme une *dépravation* [3], et permettons-lui de regretter le temps où l'on condamnait à l'amende ou à quelque autre peine infamante, celui qui ajoutait de nouvelles cordes à la lyre [4]. Pour nous, qui, sans adopter étourdiment d'extravagantes innovations, croyons les arts susceptibles, comme toutes les choses humaines, d'amélioration et de perfectionnement, et qui admettons plusieurs routes conduisant au même but, nous pensons aussi qu'une législation judicieuse encourage les progrès en tout genre, et nous ne citons de telles lois que pour déplorer la situation des arts et celle des artistes chez les peuples qui s'y trouvent soumis. A l'égard des Égyptiens, nous y voyons surtout un artifice des prêtres pour se conserver un privilége de plus, perpétuer leur influence, et rendre les principes de l'art inabordables et impénétrables comme les sources du grand fleuve qui féconde le pays dominé par eux durant une longue suite d'années.

Au reste, l'on ne doit pas s'étonner que les anciens législateurs de l'Égypte se soient occupés de la mu-

[1] Voyez plus haut, p. 55 et suiv.
[2] Voyez là même.
[3] VILLOTEAU. *Mémoire sur la musique de l'antique Egypte*, p. 31.
[4] VILLOTEAU, p. 345.

sique; cet art avait à leurs yeux d'autant plus d'importance que les Égyptiens y paraissaient plus naturellement portés. On a reconnu en effet que la musique s'associait au culte des dieux, aux cérémonies funèbres, aux fêtes publiques; on en faisait en outre un usage très-fréquent dans les réunions particulières; le plus bas peuple se délectait à entendre les musiciens ambulants, peu habiles sans doute, mais d'un mérite suffisant pour égayer et intéresser un auditoire vulgaire. De ce goût musical si généralement manifesté dans le pays, doit-on, ainsi que l'a fait [1] un auteur moderne, tirer la conséquence que chez les Égyptiens la musique était toujours un art *saint et sacré*, et qu'ils y voyaient sans cesse autre chose qu'un simple amusement? Je ne le pense pas. Il ne me semble même aucunement nécessaire de trouver un acte de religion dans l'antique peinture représentant une femme qui allaite un enfant, tandis qu'une autre chante avec accompagnement de guitare (fig. 3, pl. XV). N'est-il pas plus naturel d'y reconnaître un but analogue à celui du père de Montaigne, lorsque cet excellent homme voulait que son enfant chéri fût éveillé par les sons mélodieux des instruments les plus agréables [2].

Ce goût universel des Égyptiens pour la musique aurait sans doute porté l'art à un très-haut degré de perfection, si une absurde législation n'eût arrêté de bonne heure tout développement étendu, tout progrès considérable; aussi, lorsque les prêtres eurent fixé à leur manière l'état normal de l'art, les améliorations vinrent-elles, non de ceux qui auraient dû véritablement le régler et le diriger, mais des praticiens,

[1] Rosellini, *I monumenti dell' Egitto e della Nubia*, t. III, p. 75.
[2] Montaigne. *Essais*, l. I, ch. 25, t. I, p. 282, éd. de Lefèvre, 1826.

qui, se riant des anathèmes sacerdotaux, cherchèrent et ouvrirent avec succès des voies nouvelles. Toutefois, le mouvement imprimé à l'art fut d'un intérêt assez médiocre, puisque les artistes grecs, à peine établis dans le pays, firent aussitôt dominer un nouveau système qui restreignit singulièrement les restes de la musique indigène, et finit par l'absorber entièrement.

A la vérité, ces artistes grecs, si bien accueillis, ne faisaient, en somme, que rapporter dans le pays ce que leurs ancêtres en avaient jadis emprunté. Ils n'avaient pas même adopté tous les instruments des Égyptiens, et n'avaient rien ajouté de bien essentiel à ceux que l'on connaissait dès une époque fort reculée; mais chez les enfants de l'Hellade, les cordes avaient fait entendre une harmonie nouvelle, et tout le système musical s'était merveilleusement développé, car la musique et les artistes, toujours encouragés, s'efforçaient sans cesse de lancer l'art dans des voies nouvelles. Les Grecs avaient aussi reçu des Égyptiens l'architecture et la statuaire, mais ils s'étaient approprié la première en lui donnant des formes gracieuses, des proportions parfaites et une admirable régularité, qualités inconnues aux pesants constructeurs de l'Égypte. Quant à la statuaire, tout le monde sait qu'ils ont animé, caractérisé, déifié ces blocs de granit dégrossis seulement par les sculpteurs égyptiens. Inspirés par la nature, et non par ces types prétendus de perfection imposés à l'admiration et à l'imitation de la jeunesse, ils surent trouver la vie, l'expression, la grâce et le sentiment; leurs travaux offriront éternellement à la postérité les plus admirables modèles de l'imagination la plus féconde et la plus délicieuse. Il en fut de même pour la musique.

Que reste-t-il donc alors aux Égyptiens ? Le mérite d'être venus les premiers, du moins d'après ce que nous apprennent les documents historiques parvenus jusqu'à nous. Cet avantage pourra paraître assez léger et en quelque sorte négatif, car il semble diminuer la valeur des imitations plutôt qu'il ne relève l'importance des inventions ; cependant, en résumant les découvertes musicales des Égyptiens, et en se rappelant ce qui a été dit sur leur manière d'envisager l'art, on s'apercevra que leur part n'est pas encore si mince.

Ceux qui ont affirmé magistralement [1] que la musique des Égyptiens était *détestable*, en donnant pour toute raison que le sistre était leur principal instrument, ont prouvé combien on risque de s'égarer en tranchant certaines questions sur lesquelles le temps peut jeter de la lumière. Que dirait aujourd'hui Corneille de Paw, obligé de reconnaître que le sistre n'est pas même un instrument musical ?

Il semble, au contraire, que l'idée primitive d'attribuer l'invention de la musique à la divinité [2] et de la mettre en rapport avec l'astronomie [3], dût imprimer aux compositions premières des Égyptiens un caractère de sublimité religieuse vraiment fait pour commander le respect et l'admiration. Sans doute, en ces temps antiques, les productions musicales étant fort peu communes, et le nombre des véritables appréciateurs également restreint, l'exercice de la musique put être un acte essentiellement religieux, et c'est ce qui explique et justifie jusqu'à un certain point la législation musicale, si préjudiciable aux progrès de l'art, dont je par-

[1] Corneille de Paw. *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois*, dans ses *OEuvres*, t. IV, p. 301.

[2] Voyez art. II, p. 17.

[3] Voy. p. 19.

lais il y a un instant. L'autre musique, s'associant aux habitudes de la vie privée, malgré le mépris affecté des prêtres, devint d'un usage général; son introduction dans l'intérieur des familles en dépit des prescriptions religieuses, prouve assurément un goût prononcé et une sorte de passion pour l'art; comment, après cela, les Égyptiens n'ont-ils pas bravé complétement le préjugé, et comment pendant si longtemps aucun d'eux n'a-t-il osé cultiver la musique en amateur; comment se priver ainsi de la jouissance la plus intime de l'art auquel on s'intéresse si vivement?

Une branche dans laquelle les Égyptiens ne paraissent pas avoir été surpassés par les autres peuples anciens, c'est l'invention et la construction des instruments; les Grecs n'en ont jamais eu de mieux conçus, de plus complets et de plus régulièrement confectionnés que ceux de l'Égypte.

Si les habitants de cette antique région furent habiles luthiers, ils n'excellèrent pas moins, par leur talent, à se servir de ces instruments qu'ils savaient si bien fabriquer; ils obtinrent aussi une grande réputation comme chanteurs, mais, il faut l'avouer, c'est seulement depuis la période grecque qu'ils acquirent, sous ce rapport, une célébrité générale.

L'Égypte est donc, par rapport à nous, le plus ancien pays d'où la musique se soit répandue sur la surface du globe, et lorsque, pour la première fois, elle sortit du lieu qui avait été son berceau, ses progrès étaient déjà remarquables. Toutefois, telle qu'elle était, et en tenant compte des préjugés qui en empêchaient ou en accompagnaient l'exercice, il est probable que son usage ne se fût jamais généralisé hors du pays qui lui avait donné naissance ou avait soigné son premier âge,

Pour être universellement adoptée, il fallait qu'elle entrât en Grèce, et reçût, en cet heureux pays, le poli, la grâce, la douceur que les habitants savaient imprimer à tout ce qui passait par leurs ingénieuses mains ; il fallait qu'elle fût amenée à la perfection au moyen d'une série d'améliorations successives dictées par le sentiment le plus droit et le goût le plus pur. Alors seulement il lui fut donné de pénétrer partout, et de devenir familière à tous les peuples civilisés ; ainsi ces pièces d'étoffes livrées à l'industrie dans leur grossièreté primitive, sont blanchies, cylindrées, brodées, ornées de mille dessins charmants, coloriées en mille façons diverses, renouvelées, en un mot, et presque recréées par d'innombrables embellissements qui en doublent la valeur et les font avidement rechercher en des lieux où, dans leur premier état, elles eussent été rejetées avec mépris.

SECTION II.

MUSIQUE DES HÉBREUX.

ARTICLE I.

Marche suivie dans la seconde section du troisième livre.

Pour la composition de cette partie de mon ouvrage, j'ai cru devoir adopter une marche assez différente de celle que l'on suit habituellement dans les travaux de ce genre, et qui avait aussi été la mienne jusqu'à ce moment; je dois d'abord en rendre raison au lecteur.

On sait que le peuple juif, à peu près inconnu à toute l'antiquité, ou bien confondu dans les idées communes, avec les Égyptiens, les Assyriens ou Chaldéens et les Phéniciens, devint l'objet d'une attention générale lorsque le christianisme, après ses premiers développements s'avança vers l'avenir d'un pas assuré. On sut alors que ce peuple si singulier et si intéressant possédait des livres depuis longtemps traduits en grec, sous le règne de Ptolémée Philadelphe, vers 250, mais fort peu répandus hors de la nation qui en avait fourni les originaux, et lus de bien peu de personnes, comme on peut le reconnaître par les erreurs énormes dans lesquelles tombent, sur ce sujet, les auteurs d'ordinaire les plus attentifs et les plus judicieux, Tacite [1], et Plutarque [2], par exemple. Toutefois, en

[1] Tacite. *Histoires*, liv. V, ch. 2 et suiv. — Voyez les longues et savantes notes de Brotier sur ce sujet.

[2] Plutarque. *De la superstition*, ch. 24, et *Propos de table*, liv. IV, question 5. Lisez aussi, sur le premier de ces passages, la note de Vauvilliers, dans la traduction d'Amiot, édition de Clavier, t. XIV, p. 272.

examinant avec attention les écrits de ceux-ci, il est aisé de voir comment ils s'étaient trompés, et de quelle manière des renseignements, primitivement exacts, avaient pris, sous leur plume, une direction mensongère dont la source était dans les préjugés de leur éducation et de leur croyance, auxquelles il leur était d'autant plus difficile d'échapper qu'à l'époque où ils écrivaient Jérusalem avait été détruite et son peuple dispersé.

Cependant ce peuple subsistait tout entier dans les livres, composés par ses prophètes et ses législateurs, et ces précieux vestiges des premiers âges du monde servaient de base principale à la religion nouvelle; ils étaient le roc inébranlable sur lequel allait être édifié le nouveau temple; aussi furent-ils bientôt traduits et expliqués dans la langue vulgaire, alors le latin, et ils ne tardèrent pas à devenir une autorité en toute matière. Étrange bizarrerie de l'esprit humain! on cherchait dans les livres hébreux l'origine et la preuve de toute chose dans l'ordre physique comme dans l'ordre moral; il n'était pas permis d'élever la plus timide objection, d'opposer la plus légère difficulté, de présenter l'observation la plus cauteleuse sur ce que disaient ces livres, ou bien plutôt sur ce qu'on leur faisait dire, et cependant on accablait des plus indignes persécutions, on excluait de toute société, on livrait aux bourreaux et l'on poursuivait (en certains pays l'on poursuit encore) avec la plus barbare fureur, avec une rage effrénée ceux de qui l'on tenait ces livres, dont on semblait si fort priser la valeur. Le seul reproche à leur faire était pourtant d'en conserver le sens primitif transmis par leurs pères, et de refuser l'adjonction de dogmes nouveaux qui ne leur semblaient pas conformes à

l'esprit de la loi du Seigneur, de la loi immaculée, toute de droiture et de vérité, de cette loi sainte qui convertit les âmes, éclaire les esprits et réjouit les cœurs[1].

La prépondérance du christianisme donna donc en peu de temps une grande importance aux livres hébreux, et du même coup fit peu à peu écarter, oublier, et trop souvent perdre définitivement les anciens livres de la Grèce et de Rome. Les choses en vinrent au point que, durant une période assez longue, la Bible fut, à vrai dire, le seul livre généralement cité, le seul sur lequel se portât l'attention, je ne dirai pas précisément du public, mais du petit nombre de personnes qui lisaient encore.

De cette prédilection et de l'importance qu'avait acquis le livre des Juifs, devenu dans toute la chrétienté ainsi que chez eux le livre par excellence, il résulta un véritable déluge de commentaires, dont les premiers ont eu pour auteurs les anciens pères des églises grecque et latine. En général, toutes ces élucubrations avaient pour objet beaucoup moins d'éclaircir les difficultés réelles de chronologie, de géographie, de physique, d'archéologie, etc., qui se rencontrent si fréquemment dans l'écriture, que d'y chercher des applications morales ou d'en pénétrer le sens mystique ; on conçoit dès lors jusqu'où purent s'étendre les interprétations.

C'est au reste dans le même esprit qu'ont été écrits les commentaires publiés sur la Bible par les docteurs juifs, et ce système, adopté dès l'origine par les anciens thalmudistes, a été également suivi par une foule d'annotateurs d'une époque plus récente ; il faut même avouer que les interprètes juifs, bien que sou-

[1] *Psaumes*, XVIII, versets 8, 9.

vent hommes d'une vaste instruction, se sont parfois laissés aller aux plus singulières aberrations, et à des divagations d'une extravagance vraiment inouïe. C'est surtout pour cela que, hors de leur nation, les idées présentées par eux n'ont obtenu presque aucun crédit, et ont souvent été couvertes d'un ridicule quelquefois immérité.

Enfin, lorsque le goût des bonnes études littéraires se fut ranimé, on porta sur la Bible le coup d'œil d'investigation que l'on appliquait aux autres livres; on abandonna sagement aux théologiens les parties dogmatiques, et à mesure que la critique, la philologie et la science des antiquités firent des progrès, on vit différents points d'histoire et d'archéologie habilement, utilement et rationnellement discutés. Quantité de commentaires d'un ordre nouveau furent mis au jour, et, dans les laborieuses recherches des savants, la musique et tout ce qui s'y rapporte ne fut pas oublié. On peut s'en convaincre en parcourant la liste des ouvrages spéciaux publiés sur cette matière [1]. Malheureusement, l'immense majorité des traités de ce genre a eu pour auteurs des gens d'ailleurs fort habiles, mais incapables d'examiner les questions *ex professo*, et qui, s'abandonnant à des discussions le plus souvent oiseuses, négligeaient les points essentiels à traiter, et, après avoir gratuitement avancé une proposition plus ou moins fondée, allaient lui chercher des preuves dans les régions imaginaires.

Pour éviter un pareil inconvénient, et dans la vue de continuer mon travail sur la musique avec des idées saines, dégagées de tout esprit de système, et

[1] Voyez-la dans Forkel. *Algmeine litteratur der musik*, et Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*, p. 52-60.

libres de toute préoccupation, j'ai cru devoir aller en avant, sans m'inquiéter le moins du monde de ce qu'avaient pu penser avant moi les interprètes et autres élucubrateurs ; je me suis même efforcé d'oublier ou de ne point prendre en considération ce que j'avais pu lire antérieurement sur ce sujet.

J'ai donc commencé à construire en donnant pour base unique à mon travail les antiques livres du peuple juif, et ne consultant les interprètes que pour me rendre bien compte du sens littéral des mots. A ce premier fond j'ai ajouté quelques renseignements épars çà et là dans les ouvrages de Joseph et de Philon. Juifs l'un et l'autre, leur position et le temps où ils vivaient les mettaient à même, le premier surtout, d'être exactement informés de certaines particularités qui n'étaient pas à négliger. Aux documents tirés de ces sources, j'ai joint mes propres conjectures tirées constamment, ainsi qu'on a pu s'en apercevoir dans les livres précédents, non de ma seule imagination, mais des usages et de la pratique de l'art musical : il est naturel de supposer qu'en une foule d'occasions, les circonstances étant les mêmes, l'on a usé de procédés analogues.

Après avoir terminé et coordonné ces recherches, je me suis mis à lire, non pas tous les livres et passages qui, dans des écrivains modernes, concernent la musique des Hébreux, mais ceux de ces ouvrages ou de ces parties d'ouvrages qui m'ont semblé mériter une véritable attention.

J'ai trouvé, à cet égard, une grande ressource dans le tome trente-deuxième du *Trésor des antiquités hébraïques*, publié à Venise par Blaise Ugolini [1]. Il

[1] UGOLINI. *Thesaurus antiquitatum sacrarum complectens selectissima clarissimorum virorum opuscula in quibus Hebræorum mores, leges, insti-*

offre en effet la réunion de tout ce qui avait paru de plus important sur la musique des Hébreux à l'époque où se publiait cette vaste compilation. Le premier morceau est la traduction d'une partie de l'ouvrage intitulé *Scilte hagghiborim*, du rabbin Abraham Ben David Arie, qui exerça la médecine à Modène, et dont l'ouvrage fut imprimé à Mantoue en 1612. Ugolini a traduit toute la partie de ce livre relative à la musique ; il n'était connu auparavant que par les citations de Kircher, dans sa *Musurgie*, dont le *Trésor* reproduit aussi la partie qui a rapport à la musique des Hébreux. Viennent ensuite des extraits de l'ouvrage de Salomon Van-Til [1], écrit originairement en langue flamande et traduit depuis en latin [2] et en allemand [3]. Forkel [4] a dit de ce livre qu'il était le plus complet de tous ceux qui traitent de la musique des anciens habitants de la Palestine. Les autres ouvrages reproduits en entier ou par extraits, sont dus à Bartholocci [5], Mersenne [6], Spencer [7], Calmet [8], Meursius [9], Lampe [10] ; le volume ren-

tuta, ritus sacri et civiles illustrantur, opus ad illustrationem utriusque Testamenti et ad philologiam sacram et profanam utilissimum, maximèque necessarium. Venetiis, 1744-1769, XXXIV vol. in-fol. max.

[1] *Digt-sang-enspeel-koust, soo der Ouden, als bysonder der Hebren, door een naeuwkeurig ondersoek der Outheyd uyt sijn vorige duysterheyd wederom opgeheldest*, etc. Dotrecht, 1692, in-4.

[2] Dans les *Antiquités hébraïques* de Fabricius, t. VI, n. 50.

[3] La traduction allemande a été publiée à Francfort en 1706, in-4.

[4] Forkel. *Algmeine litteratur der Musik.*

[5] Julius Bartholoccius. *De Hebræorum musica brevis dissertatio.* — *De psalmorum libro, psalmis et musicis instrumentis.* Ces deux morceaux appartiennent à sa *Bibliotheca Rabbinica.* Rome, 1693, in-fol.

[6] Mersenne. *Quæstiones celeberrimæ in Genesin.* Paris, 1603, in-fol.

[7] Spencer. *Usus musicæ in sacris celebrandis.*

[8] Calmet. *Dissertation sur la musique des anciens, et en particulier des Hébreux.* — *Dissertation sur les instruments des Hébreux.* — *Dissertation sur ces deux termes hébreux : lamnazeach et sela.* Dans son *Commentaire littéral sur la Bible.* Amsterdam, 1723.

[9] Meursius. *Collectanea de tibiis veterum.* Sora, 1681, in-8.

[10] Fréd. Ad. Lampe. *De cymbalis veterum libri III, in quibus quæcum-*

ferme de plus quantité de petites dissertations plus ou moins intéressantes. Une grande partie de ces ouvrages est due à des hébraïsants de premier mérite ; malheureusement, la plupart, plutôt érudits que philosophes, s'attachent à des idées chimériques, à de vaines théories qui instruisent peu et ne tendent au fond qu'à faire tourner certains faits plus ou moins avérés à l'avantage des faux systèmes qui les préoccupent.

On a dit que la collection d'Ugolini n'offrait en somme que de véritables *logomachies* [1] ; c'est aller bien loin et parler bien vite : toutefois, ce *jugement* n'est pas aussi condamnable qu'on le voudrait, et il faut, à dire la vérité, beaucoup d'attention et surtout de patience pour examiner les ouvrages qui la composent et tirer quelque profit de leur lecture.

Il y a particulièrement à s'instruire dans les extraits du *Thalmud* et des rabbins contenus dans ces livres, et qui s'y présentent à chaque page. Sans doute, les opinions rabbiniques et cabalistiques offrent d'étranges et fréquentes rêveries, mais il est évident que là se rencontrent les véritables traditions du peuple d'Israël ; et, il faut l'avouer, les questions y sont souvent traitées avec plus de bonne foi que dans beaucoup de commentateurs chrétiens.

Pour les citations de la Bible, je me suis habituellement servi de la traduction par S. Cahen [2], faite sur

que ad eorum nomina, differentiam, originem, historiam, ministros, ritus pertinent, elucidantur. Utrecht, 1703, in-12.

[1] FÉTIS. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique,* en tête de sa *Biographie universelle des musiciens,* t. I, p. lxj.

[2] CAHEN. *La Bible, traduction nouvelle avec l'hébreu en regard, accompagné des points voyelles et des accents toniques, avec des notes philologiques, géographiques et littéraires, et les variantes de la version des Septante et du texte samaritain.* Paris, in-8; treize volumes ont été publiés de 1831 à 1843.

le texte, aussi littéralement que possible, elle me semble la meilleure à consulter, du moins en ce qui ne touche pas aux croyances particulières, aux différentes religions et à leurs sectes, matières dont je n'ai pas à m'occuper. Les notes jointes à cette traduction, extraites en grande partie des travaux philologiques dus aux hébraïsants de l'Allemagne, en augmentent singulièrement le prix. Elle est d'ailleurs la première version française placée en regard du texte hébreu.

Enfin, je n'ai pas négligé certains ouvrages où je pouvais puiser des renseignements ou des idées utiles, bien qu'ils ne traitassent pas spécialement les questions relatives à la musique des Hébreux. On en trouvera l'indication dans les citations placées au bas des pages, à l'exactitude desquelles j'ai continué d'apporter la plus scrupuleuse attention.

Quant à la distribution des matières, elle ne diffère que bien peu de celle que j'avais adoptée pour la section précédente. Je recueille d'abord dans l'histoire des Israélites les traits qui ont quelque rapport à la musique, en les accompagnant immédiatement des réflexions qui me paraissent nécessaires à leur intelligence ou à leur développement ; je continue ainsi à extraire, coordonner et discuter les faits jusqu'à l'époque de l'entière destruction de Jérusalem. Je m'occupe ensuite des instruments de musique qui ont pu être connus des Israélites. A l'article suivant, je reviens sur la musique en usage dans le temple, dont je n'ai parlé à la partie historique que d'une manière générale ; je traite alors avec quelque étendue des psaumes, des lévites-musiciens, de la question de savoir si les femmes étaient admises comme cantatrices dans la musique du temple ; enfin, de la nature même de la musique chantée dans

cette célèbre enceinte. La discussion de tous ces points me conduit naturellement à traiter, dans l'article qui suit immédiatement, des usages suivis par les Juifs modernes à l'égard de la musique. Il ne me reste plus, après cela, qu'à parler des danses et jeux de l'antique Judée. Enfin je conclus, selon ma coutume, par des réflexions générales où je tâche d'indiquer en quoi consistaient le caractère et le mérite de la musique de cet antique peuple d'Israël, si petit par la surface qu'il a occupée sur la terre, si grand par l'influence qu'il a exercée sur les destinées du genre humain.

ARTICLE II.

De la musique des Hébreux en général.

Dans des recherches d'une érudition un peu naïve, l'excellent père Martini s'est occupé d'examiner quel avait pu être le caractère des cantiques chantés par Adam avant son expulsion du paradis terrestre[1] ; sans le suivre sur ce terrain, je ne dois pas omettre de remarquer que l'opinion, qui, dans toute l'antiquité, attribuait l'invention de la musique à des êtres divins, pourrait bien avoir été partagée par les Hébreux. En effet, l'ancienne paraphrase chaldéenne de la Bible, suivie par plusieurs rabbins, donne pour titre au psaume XCI : « Louange et cantique chanté par le premier homme au jour du Sabbat[2]. » Sans doute on a eu raison de trouver cette idée des plus extravagantes[3] ; mais elle était traditionnelle, et peut-être générale-

[1] MARTINI. *Storia della musica*, t. I. p. 15.

[2] *Paraphrase chaldéenne*, citée par BONA, *Psalmodia ecclesiastica harmonica*, ch. I, § III.

[3] MATTEI. *I libri poetici della Bibbia*, t. IV, p. 35. « Che si può pensare di più stravagante! »

ment reçue dans l'antiquité juive; d'ailleurs, elle s'accordait avec le génie religieux de la nation, en supposant que Dieu lui-même avait enseigné au premier homme à se servir de sa voix pour rendre hommage à la majesté divine. Elle a été adoptée par l'un des plus illustres docteurs de l'Église latine; le premier homme « avait, selon lui, reçu de Dieu la science *infuse* de toutes choses[1]; » et, comme on l'a observé depuis[2], la musique se trouvait naturellement comprise parmi ces connaissances. Saint Cyrille d'Alexandrie croit aussi que les premiers hommes célébrèrent la gloire du Très-Haut dans des hymnes et cantiques aussi simples que le suppose la naissance du monde[3].

Le corollaire naturel de cette tradition serait qu'Adam, chassé du paradis terrestre, perdit toute la science *infuse*, et, forcés de pourvoir à leur existence, ses descendants ne purent de longtemps cultiver leurs facultés morales; il fallut ensuite plusieurs siècles pour retrouver péniblement ces précieuses connaissances anéanties sur la terre par la faute du premier des humains.

Aussi voyons-nous, vers l'an 3295 avant l'ère vulgaire, selon la supputation des Juifs, Ioubalou Jubal, fils de Lamech et d'Ada, de la race de Caïn, présenté par la Genèse comme le père ou le premier de ceux qui jouent du kinnor et du huggad[4]; quant au sens précis de ces deux dénominations, le plus sage est d'adopter, avec Bochart[5], l'interprétation la plus large, et de penser que, par le premier de ces noms, on doit en-

[1] S. Thomas. *Summa theologiæ*, prem. partie, question 94, art. 3.
[2] Mersenne. *Quæstiones in Genesim*, quest. 29, ch. II, p. 1204.
[3] S. Cyrille, dans Bona, *Psalmodia eccles. harm.*, ch. I, § 3.
[4] *Genèse*, ch. IV, v. 21.
[5] Bochart, dans son *Phaleg*.

tendre tous les instruments à cordes, et par le second tous les instruments à vent; toutefois, il faut avouer que plusieurs hébraïsants, se fondant sur l'étymologie, ont cru que les deux mots kinnor et huggad indiquaient l'un et l'autre des instruments à cordes; ce n'est pas ici le lieu d'examiner cette question.

Il n'est pas inutile d'observer qu'en donnant Jubal pour inventeur de deux instruments, on ne le présente point comme *inventeur de la musique;* l'auteur de la Genèse a supposé avec raison que le chant préexistait à Jubal; on a même été plus loin, et l'on a prétendu que le génie des langues orientales rendrait probable une traduction qui, sans attribuer à Jubal aucune invention, en ferait seulement un habile musicien [1].

D'autres, marchant dans le sens opposé, l'ont présenté comme inventeur de la musique proprement dite, c'est-à-dire du chant. Ces écrivains se sont mal à propos appuyés sur les termes de la vulgate : *Pater fuit canentium*, ou bien, comme l'a fait le père Martini [2], sur la paraphrase chaldéenne, qui emploie des expressions analogues. Enfin, d'autres ont fondé la même hypothèse sur la plaisante raison que du nom de Jubal étaient venus les mots latins *jubilare*, *jubilatio* [3]; ils auraient trouvé une autorité un peu moins frivole dans l'historien Joseph, qui, en termes positifs, donne Jubal pour inventeur de la musique [4]; Philon partage son avis [5]; mais en pareille matière, et pour une époque

[1] Mattei. *Della poesia e della musica degli Ebrei,* t. I, p. 207.

[2] Martini. *Storia della musica*, t. I, p. 15.

[3] Genebrardus. *Chronologia, ann.* 687. — Nic. Fuller. *Miscellanea sacra*, lib. IV, ch. viij, cité par Gérard Jean Vossius, *De artis poeticæ natura ac constitutione*, p. 13.

[4] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. I, ch. 2.

[5] Philon. *Sur les descendants de Caïn*, dans ses *Œuvres*, t. II, p. 245, éd. d'Oxford.

aussi éloignée, toutes les autorités sont à peu près également inconsistantes ; bornons-nous à remarquer que le simple énoncé de la Genèse attribuant à Jubal la découverte des instruments à cordes, est de tous le plus raisonnable et le plus admissible.

Dans le verset qui suit immédiatement, il est dit que « Tzila (autre femme de Lamech) eut aussi un fils, Toubal-Caïne, qui travaillait tout instrument de cuivre et de fer [1]. » Ainsi Toubal-Caïne ou Tubalcain aurait été inventeur de l'art de forger les métaux; le rapprochement des traditions relatives aux deux frères a donné lieu à quelques auteurs [2] de supposer que le second avait aussi inventé les instruments de percussion, ce dont l'Écriture ne dit pas un mot. Jusqu'ici du moins la conjecture était plausible, aussi ne s'en est-on pas tenu là, et l'on a voulu faire au plus ancien des forgerons une plus large et plus noble part, tout en augmentant encore celle de son frère. Sans parler des auteurs ecclésiastiques, Zarlino [3], Gaffurio [4], Bontempi [5], Mersenne [6], et divers autres, s'étayant de l'autorité de Joseph, ont émis une opinion que Pierre Comestore exprime en ces termes : « Tandis que Tubalcaïn travaillait les métaux, Jubal, attentif au son qu'ils rendaient, découvrit, d'après leur poids, les proportions et consonnances qui en dérivent, invention faussement attribuée par les Grecs à Pythagore [7] ». On ne se donne plus la peine de réfuter sérieusement l'opinion qui, pen-

[1] Traduction de Cahen.
[2] Martini. *Storia della musica*, t. I, p. 19.
[3] Zarlino. *Istutizioni harmoniche*, ch. I.
[4] Gaffurio. *Theorica musice*, c. I.
[5] Buontempi. *Istoria musica*, p. 46.
[6] Mersenne. *Quæstiones celeberrimæ in Genesim*. Quæst. XXIX.
[7] Comestore. *Historia scolastica*, cap. XXVIII.

dant longtemps, a été une sorte de manie, de supposer ainsi que tous les peuples de la terre devaient leurs arts et leurs sciences au seul peuple hébreu ; mais, en cette occasion, il ne faut pas omettre de remarquer ici que Joseph, sur lequel on s'appuie, n'a rien dit qui pût, à moins d'une interprétation et d'une extension tout à fait arbitraire, favoriser l'assertion de ceux qui veulent faire remonter à l'époque antédiluvienne, en les attribuant aux fils de Lamech, les découvertes, ou pour mieux dire les expériences du philosophe de Samos. On va en juger. Dans son ouvrage contre Appion [1], l'historien dit que « Pythagore, qui a surpassé tous les autres philosophes par son admirable sagesse et son éminente vertu, non seulement a eu connaissance des lois juives, mais qu'il les a suivies en plusieurs choses, » et, pour le prouver, il rapporte qu'il défendait de passer là où un âne serait tombé, ordonnait de ne boire que de l'eau fort claire, et de ne médire de personne, d'où il conclut que Pythagore avait puisé dans les lois des Hébreux une partie de sa philosophie. Et voilà sur quoi l'on décide que la découverte des proportions musicales appartient à Jubal et à Tubalcaïn !

Une autre opinion assez bizarre, relative à ces deux antiques personnages, consiste à les rapprocher d'Apollon et de Vulcain, en raison de la similitude des noms [2]. Si le nom de Jubal ressemble à celui du dieu de la lumière, c'est assurément de fort loin ; quant au dieu du feu, il se nommait en grec *Hephestos* [3], et il est fort peu probable que l'on ait été chercher son nom latin dans la langue parlée en Palestine.

[1] JOSEPH. *Contre Appion*, l. I, ch. 8.
[2] Voy. CAHEN, trad. de la *Bible*, t I, p. 14.
[3] « Ηφαιστος. »

Dans le même chapitre de la Genèse où l'invention des instruments à cordes est attribuée à Jubal [1], il est dit, selon le texte hébraïque, qu'au temps d'Énos, fils de Seth, « on commença à nommer par le nom de l'Éternel [2]. » La vulgate porte que ce fut Énos lui-même qui le premier invoqua le nom du Seigneur [3] : de là l'on a induit que ce patriarche avait été l'inventeur du culte et des cérémonies religieuses, et par conséquent avait été le premier à établir que la musique en ferait partie. La chronique d'Alexandrie va plus loin [4], et dom Calmet [5] développe ainsi la pensée qu'elle exprime : « Tandis que les enfants de Caïn, dit-il, se précipitaient dans un abîme de toute sorte de crimes, les fils de Seth commençaient à invoquer le nom du Seigneur en chantant l'hymne des anges : *Saint, saint, saint,* etc. »

Plusieurs musologues, dont on peut voir les noms dans Martini [6], se fondant sur un récit fabuleux de Joseph [7], prétendent que les règles de la musique furent alors écrites sur deux colonnes élevées dans l'appréhension que le monde ne pérît bientôt dévoré par la flamme ou submergé par les eaux; mais dans ce conte, écarté avec raison par Martini [8] et Forkel [9], et que rejetteront comme eux tous les écrivains sensés, il n'est pas plus question de musique que dans ce que j'ai rapporté il y a un instant au sujet de Pythagore ;

[1] *Genèse*, ch. IV, v. 26.
[2] Traduction de CAHEN.
[3] « Sed et Seth natus est filius, quem vocavit Enos; iste cœpit invocare nomen Domini. »
[4] *Chronicon Alexandrinum* seu *Paschale*, p. 22, éd. de DUCANGE.
[5] CALMET. Sur le ch. IV, v. 26 de la *Genèse*.
[6] MARTINI. *Storia della musica*, t. I, p. 24.
[7] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. I, ch. 2.
[8] MARTINI. *Storia della musica*, p. 24.
[9] FORKEL. *Algemeine geschichte der Musik*, t. I, p. 102.

Joseph dit seulement que l'on grava sur ces monuments les inventions alors connues[1].

Au reste, en adoptant l'opinion un peu aventureuse de Martini[2], la musique, avec les autres connaissances de cette époque, se serait conservée par le moyen de Noé, qui, au sortir de l'arche, offrit à Dieu un sacrifice d'animaux. *On a lieu de supposer*, dit le savant franciscain, qu'à l'exemple des fils de Seth, il l'accompagna d'hymnes et de chants d'actions de grâces. Ceci du moins n'a rien d'invraisemblable; il n'en est pas tout à fait de même de l'idée singulière qui présente Noé comme ayant recueilli dans l'arche, outre les instruments de musique, des *Mémoires* sur l'état des sciences et des arts à l'époque du déluge : là se serait conservée la connaissance du *tétracorde* et de la *progression triple*. Ensuite ce patriarche, occupé de son établissement sur la terre, aurait laissé à ses enfants la liberté de visiter ses Mémoires; la progression serait tombée entre les mains de l'un, le tétracorde entre les mains de l'autre; deux principes différents auraient ainsi régi l'art musical, etc.[3]. On est fâché que ce soit un musicien, et surtout un musicien du mérite de Rameau, qui ait risqué de si étranges conjectures.

Au reste, il ne faut voir en tout ceci que des sortes de légendes musicales respectées avec raison des Hébreux; elles attestaient l'antiquité de leur race, et l'honoraient comme ayant précédé tous les autres peuples dans la carrière de la civilisation; mais les Israélites n'acquirent comme nation une importance réelle

[1] « Ἐνέγραψαν τὰ εὑρημένα. »

[2] MARTINI. *Storia della musica*, p. 25.

[3] RAMEAU. *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, a la suite du *Code de musique*, p. 225.

que lorsque Mosché ou Moïse les eut tirés de la servitude, et tout porte à croire que ce fut seulement en Égypte qu'ils commencèrent à connaître les sciences et les arts. Cette opinion est d'autant plus probable que, depuis l'invention des instruments attribuée à Jubal, les livres sacrés des Hébreux ne font plus aucune mention de la musique, si ce n'est à propos de Laban, qui reproche à son gendre Jacob d'être parti furtivement de chez lui, tandis qu'il l'aurait joyeusement renvoyé avec des chants, au son du kinnor et du tambourin [1]; mais il faut observer que Laban habitait Padan-Arame, qui pouvait être en Syrie ou en Mésopotamie [2]; les instruments cités doivent donc être rapportés aux peuples de ces pays.

Tout porte à croire que la famille de Jacob, lorsqu'elle passa en Égypte, n'avait absolument aucune connaissance des arts, et ne savait de musique autre chose que ce que l'on en sait partout et en tous temps, quoique les écrivains du moyen âge aient prétendu qu'Abraham possédait les quatre sciences [3], le *quadrivium*, comme l'on disait alors, et qu'il était également habile dans l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astrologie. Il est permis de douter, à cet égard, du haut mérite que la piété peu éclairée de nos ancêtres attribuait au père des croyants.

On ne se bornait pas en ce temps à supposer que les plus anciennes familles d'où sortit le peuple d'Israël étaient fort savantes, on soutenait que c'étaient elles qui avaient porté en Égypte les connaissances, fruits de

[1] *Genèse*, XXXI, 27. — La traduction de Cahen, au lieu de tambourin dit *tympanon*, c'est une erreur de dénomination ; le tympanon est un instrument à cordes dont il sera parlé plus tard.

[2] CAHEN. *La Bible*, note sur le v. 2 du ch. XXVIII, de la *Genèse*.

[3] Voy. FORKEL *Allgemeine geschichte der Musik*, t. I, p. 102.

la civilisation, et nous avons vu [1] un auteur allemand émettre sérieusement une opinion qui donne le patriarche Joseph pour l'ancien Hermès, auquel les historiens attribuent l'honneur d'avoir le premier instruit et civilisé les Égyptiens.

Des études faites avec plus d'attention et d'indépendance ont montré que toutes les assertions de ce genre (car les auteurs des temps dont nous parlons affirment toujours) étaient dépourvues de toute base, et n'étaient nées que de préjugés religieux fort excusables, mais qu'un examen plus exact et une critique plus judicieuse ne pouvaient laisser subsister.

Aussi tous les hommes raisonnables s'accordent-ils aujourd'hui à penser que les soixante-dix membres de la famille de Jacob qui se transportèrent en Égypte étaient de simples pasteurs dont toute la science se bornait à nourrir des bestiaux ; ils ne s'adonnaient pas même à l'agriculture ; ce fut donc à leur séjour en Égypte qu'ils durent toutes les connaissances qu'ils acquirent depuis ; les Juifs eux-mêmes et les chrétiens des premiers âges n'ont jamais cherché à le dissimuler. Philon dit nettement que Moïse fut instruit dans les sciences par les savants égyptiens [2] ; qu'il apprit d'eux « les nombres, la géométrie ; de plus, la science des pieds, des modes, des vers, enfin toute la musique. » Les Actes des apôtres, sans entrer dans ces détails, disent qu'il fut instruit dans toute la science des Égyptiens [3]. Saint Clément d'Alexandrie s'exprime à peu près comme Philon : « Moïse, dit-il, fut instruit par les

[1] BUENTING. Voyez prem. section, p. 22.
[2] PHILON. *Vie de Moïse*, p. 60, éd. in-folio.
[3] *Actes des Apôtres*, ch. VII, v. 22. « Et eruditus est Moïses omni sapientiâ Ægyptiorum. »

plus habiles maîtres de l'Égypte dans l'arithmétique, la géométrie, le rhythme, l'harmonique, et de plus dans la médecine et la musique[1]. »

Ainsi nous voyons un Juif qui, plus que personne, devait tenir à l'honneur de sa nation, ne faire aucune difficulté d'avouer que le libérateur des Israélites, qui les éleva au rang de nation, avait tout appris en Égypte, et son opinion est partagée par les chrétiens les plus purs, tels que saint Clément et l'auteur des Actes; c'était donc une opinion généralement admise. Ajoutons à cela que Manéthon, copié par Trogues-Pompée et Justin[2], a regardé peut-être avec raison Moïse comme un Égyptien, prêtre d'Héliopolis, qui se mit à la tête du peuple hébreu réduit en esclavage, et le délivra de la servitude[3]. N'est-il pas d'ailleurs évident, d'après le texte même de l'Exode[4], que Moïse, nourri par sa mère, mais adopté en même temps par la fille du roi d'Égypte, et élevé par elle, dut recevoir une éducation tout égyptienne?

Il est donc fort à croire que Moïse, bien supérieur par son instruction à tout le peuple esclave dont il fut le chef, connaissait en musique ce que l'on pouvait savoir de son temps. On a prétendu cependant qu'il n'y avait pas plus de probabilité à supposer Moïse savant en musique, qu'à le supposer savant en chimie[5]; c'est une erreur, car dans la section précédente les monuments de la plus haute antiquité nous ont prouvé que la musique avait fleuri en Égypte à une époque fort

[1] CLÉMENT d'Alexandrie. *Stromates*, l. I,
[2] JUSTIN. *Histoires*, l. XXXVI, ch. 2.
[3] MANETHON, cité par JOSEPH, *contre Appion*.
[4] *Exode*, ch. II.
[5] Claude PERRAULT. *De la musique des anciens*, dans ses *OEuvres*, t. I, p. 302.

reculée, et que l'enseignement traditionnel des principes de l'art était demeuré entre les mains des prêtres. C'est même une opinion hasardée d'avancer que Moïse avait peu appris[1], puisque les prêtres lui avaient enseigné ce que l'on pouvait savoir de mieux alors, et dans les questions de ce genre il faut toujours avoir égard à l'époque.

Et en vérité le savoir musical de Moïse ne devait pas être médiocre, s'il composa une musique digne du magnifique chant d'actions de grâces que l'Exode lui met dans la bouche après le passage de la mer Rouge[2]. C'est, selon toute apparence, la plus ancienne poésie que nous possédions; on n'y rencontre point ces formes exagérées et diffuses familières aux langues orientales; tout y est d'une simplicité sublime; jamais l'enthousiasme de la reconnaissance ne fut mieux inspiré, n'approcha plus de la grandeur du bienfait; et en était-il un plus signalé? Dieu venait de rendre à son peuple l'indépendance et la liberté.

Moïse composa-t-il la musique de ce cantique? En admettant qu'il soit l'auteur des paroles, le fait ne me semble pas douteux; à cette époque, la poésie était inséparable de la musique, tout le monde est d'accord sur ce point; mais on avoue que le chant, dans beaucoup d'occasions, pourrait bien n'avoir été qu'une sorte de déclamation : après le passage de la mer Rouge, Moïse chanta-t-il réellement, ou bien déclama-t-il? Dans cette dernière hypothèse, il faudrait que sa déclamation ait été suffisamment accentuée, et se soit beaucoup rapprochée du chant, car il est dit non-seulement que *Moïse chanta*, mais que les Israélites chantèrent avec lui.

[1] FORKEL. *Algemeine geschichte der Musik*, t. I, p. 103.
[2] *Exode*, ch. XV, v. 1, 20, 21, trad. de CAHEN.

Arrêtons-nous un instant sur ce passage. Voici d'abord le texte de l'Exode : « Alors Moïse et les enfants d'Israël chantèrent ce cantique à l'Éternel et dirent : Je chante à l'Éternel, car il a glorieusement triomphé ; le coursier et son cavalier, il les a précipités dans la mer, etc.[1]. » Quand le cantique est rapporté en entier, l'Exode ajoute : « Marie la prophétesse, sœur d'Aharon, prit un tambourin en sa main, et toutes les femmes la suivirent avec des tambourins et des danses; Marie leur répondait : Chantez à l'Éternel; il a glorieusement triomphé; le cheval, le cavalier, il les a précipités dans la mer[2]. » A cette partie du cantique se borne la répétition que le texte met dans sa bouche.

Laissons les commentateurs s'évertuer à expliquer dans quelle classe de poésie doivent être ici placées les actions de grâces des Israélites ; si c'était un cantique, un psaume, un cantique-psaume ou un psaume-cantique. Tout cela est peu important pour nous. Il l'est davantage de rechercher, d'après ce que nous apprend l'Écriture, comment eut lieu son exécution. Tous les interprètes s'accordent à dire que les hommes d'une part et les femmes de l'autre chantaient le cantique; mais les uns pensent que les hommes répétaient après Moïse un verset répliqué ensuite par les femmes ; selon d'autres, les versets étaient alternés ; dans une troisième hypothèse, les femmes répétèrent le cantique dans son entier, après que les hommes l'eurent chanté de même : mais l'opinion la plus probable, celle qui semble découler directement du texte, indiquerait que Moïse chantait un verset répété immédiatement par les hommes, après quoi les femmes repre-

[1] *Exode*, ch. XV, v. 1; trad. de CAHEN.
[2] *Exode*, ch. XV, w. 20, 21.

naient constamment le premier verset. En effet, il est naturel de croire que Moïse, entouré des principaux chefs de famille et des Israélites les plus considérables, entonnait un verset reproduit aussitôt, non précisément par tout le peuple, qui, en plein air surtout, n'aurait pu entendre la voix d'un seul homme, mais par la portion d'individus qui entouraient Moïse. Alors Marie et les autres femmes reprenaient le premier verset, engageant ainsi leurs maris, leurs pères, leurs frères et leurs enfants, à continuer de louer le Seigneur et de lui rendre grâces du plus signalé de ses bienfaits; c'est pour cela qu'en reprenant le premier verset, elles disaient *Chantez*, au lieu de *Je chante*.

Une autre manière d'expliquer ce passage serait de regarder les chants et danses des femmes israélites comme un divertissement subséquent; Moïse et les hommes ayant chanté le cantique d'actions de grâces sans que les femmes y prissent une part immédiate, elles se seraient mises ensuite à chanter et danser pour leur propre compte, répétant sans cesse, comme une sorte de *refrain*, ou, plus exactement, de *ronde*, le premier verset du cantique dont leur imagination avait été si vivement frappée, exhortant les hommes à redire de nouveau et sans cesse les sublimes et poétiques accents du pasteur des peuples.

Il se pourrait aussi que ce cantique, chanté d'abord isolément par Moïse, se fût ensuite répandu parmi les enfants d'Israël, et eût été répété dans chaque famille avec toutes les marques de réjouissance qu'il comportait. Remarquons toutefois que, dans cette dernière supposition, la sœur d'Aharon et de Moïse n'aurait joué qu'un rôle fort secondaire, peu convenable à la qualification de *prophétesse* que lui donne l'Écriture, et qui

exprime, selon les rabbins, la faculté de composer des poésies et discours moraux ; son talent devait la placer naturellement à la tête de tout son sexe.

On voit, d'après ces explications , qu'il n'est pas besoin de supposer ici un miracle, et de dire avec l'auteur des *Merveilles de l'Écriture* : « que, par l'inspiration de Dieu, tout le peuple chanta en cette occasion, avec une parfaite harmonie, dont l'ensemble vocal n'offrit pas la moindre confusion [1]. »

Quelques-uns, voulant sans doute prouver que les moyens d'éviter toute discordance avaient été pris, prétendent que le chant de Moïse était accompagné par les instruments lorsque le peuple le répétait [2]. L'auteur de l'Exode n'en dit pas un mot, et le soin pris par lui d'avertir que Marie et les filles d'Israël accompagnèrent le chœur des femmes avec les instruments, me semble précisément indiquer l'exécution à voix seules de la part des hommes.

Maintenant, quels étaient les instruments dont les femmes firent usage en cette occasion? A l'égard du premier, il n'y a point d'incertitude, et il ne peut être question que d'un instrument analogue à notre tambour basque, ou carré, ou rond, ou enfin construit à la manière du daraboucka [3], propre, par conséquent, à être joué en dansant, ainsi qu'il se pratique encore aujourd'hui. Quant au mot traduit par *danses*, on a prétendu qu'il désignait un instrument ; c'était la cornemuse, selon les uns ; le sistre, selon les autres ; mais la version des Septante a évidemment désigné

[1] Dans les *OEuvres* de S. Augustin.
[2] MAGNANI. *Mosis cantica*, l. II, cité par MARTINI, *Storia della musica*, t. I. p. 30.
[3] Voy. première section, art. III, p. 133.

un chœur de musique et de danse [1] ; le texte hébreu, la paraphrase chaldéenne et la vulgate s'accordent aussi dans ce sens. Restent donc les versions syriaque et arabe, qui indiquent le sistre comme s'unissant ici au tambour ; ce serait une autorité pour ceux qui veulent que le sistre ait été un instrument musical [2] ; mais cette autorité est peu imposante. Il est, à tous égards, plus vraisemblable de voir simplement ici des danses accompagnées du tambour et semblables à celles de l'Égypte.

Je terminerai ce qui concerne cet admirable cantique par une de ces gaîtés qu'offrent de temps en temps les commentateurs. En interprétant le second verset : « Ma victoire, ma musique, c'est Iéhovah, » ils ont observé que le mot hébreu correspondant à *musique* désigne aussi l'art de *tailler* la vigne : de là ils concluent que l'arrangement des strophes de l'hymne de Moïse pourrait bien avoir eu de l'analogie avec la disposition de l'arbre producteur du raisin. Ensuite, pour ne pas s'arrêter en si belle route, ils ajoutent qu'en français le mot *taille* est de même employé pour désigner la partie de ténor [3]. En vérité, les rabbins et autres habiles dans les élucubrations bibliques, toujours fort savants, sont parfois aussi fort divertissants.

Deux autres écrivains, le père Ménétrier, de la compagnie de Jésus, et le médecin-architecte Claude-Perrault, en parlant de l'intervention de la prophétesse Marie dans l'exécution du cantique de Moïse, ont pré-

[1] « Χορος. » L'emploi de ce mot dans le sens de cornemuse est extrêmement rare, et je crois même toujours contestable. D'ailleurs, est-il à supposer que les femmes jouassent de cet instrument ?

[2] Voyez plus haut, section première, art. 3 § 11, p. 141.

[3] Voy. dans la *Bible* de CAHEN, la note sur l'*Exode*, ch. XV, v. 2.

tendu, l'un qu'elle savait [1], l'autre qu'elle « ne savait pas *le fin de la musique* lorsqu'elle fit un concert de tambours avec les autres dames de l'armée qui sortaient de la mer Rouge [2]. Cette musique, ajoute le dernier, ne faisait guère meilleur effet que des cresserelles et des grelots. Sans doute; mais ce n'était point là une partie musicale, c'était un accompagnement de la danse, dont le rhythme était marqué par des instruments élémentaires; la véritable musique résidait dans la cantilène appliquée à la poésie; c'est là ce qu'il faudrait connaître pour porter un jugement sur le mérite de la composition.

On peut présumer, d'après ce qui vient d'être dit, que les Israélites avaient une certaine connaissance du chant antiphonique ou alterné. Cette opinion est confirmée par un autre passage de l'Exode : Moïse, en descendant du Sinaï, entend les chants du peuple occupé à célébrer l'inauguration du veau d'or; c'est un cri de guerre, lui dit Josué. « Non, répond Moïse, ce n'est ni un cri alternant de force, ni un cri alternant de faiblesse, mais c'est un cri alternant de chant [3]. » Puis, en approchant, il voit les danses, accessoire ordinaire des fêtes joyeuses. Au reste, les mots mis ici dans la bouche de Moïse se prêtent, comme tant d'autres passages, à des interprétations fort diverses.

On trouve encore dans un endroit, d'ailleurs fort obscur, du livre des Nombres [4], relatif, au dire de Philon [5], à la découverte d'un ancien puits ou source

[1] MÉNÉTRIER. *Des représentations en musique anciennes et modernes*, p. 17.

[2] Claude PERRAULT. *De la musique des anciens*, p. 302.

[3] *Exode*. ch. XXXII, w. 17, 18.

[4] *Nombres*, ch. XXI, w. 16, 17, 18.

[5] PHILON. *Vie de Moïse*, l. I, p. 497.

dans le désert, un hymne ou fragment fort bref dont le texte même semble parler comme d'un chant antiphonique ou alternatif ; peut-être était-ce une sorte de chanson à refrain. Il est à remarquer que cette antique composition offre un rhythme rimé formant cinq petits vers.

Le Pentateuque contient encore deux admirables cantiques de Moïse, chantés, dit-on, par lui avant sa mort[1] ; ce sont plutôt des discours poétiques que des hymnes proprement dits, et sans doute ils furent plutôt déclamés que chantés par ce grand homme, mélange sublime de raison et de poésie, le plus ancien et le plus illustre des écrivains parvenus jusqu'à nous.

On a vu, il y a un instant, Marie, sœur de cet immortel législateur, faire usage du tambour comme accompagnement de la danse ; il paraît que les tambours et les trompettes étaient, à cette époque, les seuls instruments usités parmi les Israélites. Ces dernières semblent avoir eu de tout temps chez eux un caractère sacré ; la loi divine avait été promulguée sur le mont Sinaï au milieu des tonnerres, des éclairs, des nuages et du son des trompettes qui allait toujours croissant[2].

A la même époque, nous les voyons employées à réunir le peuple. Les choses, à cet égard, sont réglées avec assez de détail. Dieu ordonne à Moïse de faire deux trompettes en argent massif selon l'hébreu, plané ou laminé selon plusieurs traductions ou paraphrases, et de s'en servir pour appeler les Israélites et donner le signal des départs[3]. Nous examinerons plus tard quelle

[1] *Deuteronome*, ch. XXXII et XXXIII.
[2] *Exode*, ch. XX, w. 16, 19.
[3] *Nombres*, ch. X, w. 1, 2.

a pu être la forme de ces instruments. Quand on sonnait les deux trompettes ensemble, c'était pour appeler le peuple à l'entrée de la tente d'assignation ou tabernacle ; n'en sonnait-on qu'une, les chefs seuls devaient s'y rendre [1].

Un *terouah* (sans doute une *fanfare*, ou, pour mieux dire un *appel*) indiquait le départ des trois tribus campées vers l'Orient; le second terouah regardait les trois tribus du midi; venait ensuite l'arche, puis les tribus du couchant, et enfin celles du Nord [2]. Pour les convocations ordinaires du peuple, on ne sonnait pas le terouah [3], mais probablement on faisait entendre un son prolongé.

On faisait aussi usage des trompettes dans les sacrifices, tant aux jours de sabbat que dans les autres fêtes [4], aux néoménies, et lorsque l'on offrait des holocaustes pacifiques [5]; elles annonçaient l'ouverture du iobel ou jubilé [6]. On a même prétendu qu'il y avait une fête spéciale des trompettes, et la vulgate a surtout accrédité cette opinion par l'expression qu'elle emploie : *Dies clangoris et tubarum* [7]; mais l'hébreu dit simplement : « Le septième mois, au premier jour, il y aura une convocation de sainteté... ce sera un jour de *terouah* [8]. »

Les prêtres seuls devaient sonner la trompette, et, en établissant cette règle, le texte ajoute la formule

[1] *Nombres*, ch. X, w. 3 et 4.
[2] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. III, ch. 11.— *Nombres*, ch. X, v. 6
[3] *Nombres*, ch. X, v. 7.
[4] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. III, ch, 11.
[5] *Nombres*, ch. X, v. 10.
[6] *Lévitique*, ch. XXV, v. 9.
[7] *Nombres*, ch. XXIX, v. 1.
[8] Traduction de Cahen.

solennelle : « Ce vous sera un statut perpétuel dans vos générations[1]. »

Les trompettes étaient recommandées comme instrument de guerre. « On doit, dit le livre des Nombres, faire entendre un son retentissant lorsqu'on marche au combat, pour se rappeler au souvenir de l'Éternel et être délivré par sa protection[2]. » Une légende fort connue, la chute des murailles de Jéricho, vint depuis corroborer la confiance des Israélites. Sept prêtres trompettistes marchaient devant l'arche, et tout le peuple suivait, portant aussi des trompettes, ou plutôt des cornes dont l'éclat remplissait les airs ; on fit ainsi plusieurs fois le tour de la ville, et, quand à tout ce fracas se joignirent des cris et des vociférations, les murailles tombèrent[3].

Je reviendrai plus tard sur la trompette[4], mais il importe de faire dès à présent quelques remarques sur les inductions à tirer des manières différentes dont on employait l'instrument.

1° Il est fort à remarquer que, dans tous les cas précédents, la trompette n'est point, à vrai dire, instrument musical, mais instrument de convocation ; tel est le nây, dont les prêtres musulmans se servent pour appeler le peuple à la prière[5].

2° Ce sont les prêtres seuls qui doivent sonner de la trompette ; or, l'on se souvient qu'en Égypte c'est entre leurs mains que se trouvait le dépôt du petit nombre de connaissances musicales que l'on possédait.

[1] *Nombres*, ch. X, v. 8.

[2] *Nombres*, ch. X, v. 9.

[3] *Josué*, ch. VI, w. 1 et suiv. — Voyez le huitième *excursus* du troisième livre, à la fin de ce volume.

[4] A l'article suivant, § 3.

[5] Voy. VILLOTEAU. *Instruments de musique des Orientaux*, dans la *Description de l'Egypte*, t. XIII, p. 440 de l'éd. in-8.

3° Comment une ou deux trompettes pouvaient-elles être entendues de deux millions d'hommes, quelque peu accidenté que l'on suppose le terrain où ils campaient ? On peut l'expliquer aisément ; l'arche occupant le centre de l'endroit où l'on s'arrêtait, les tribus se plaçaient trois par trois vers les quatre points cardinaux, mais en s'échelonnant de manière que chacune des quatre divisions touchât à l'arche ; les plus voisins entendaient seuls les trompettes, et l'avis de départ ou de réunion se transmettait de proche en proche.

4° Pour que l'on distinguât au loin si les deux instruments sonnaient à la fois, ou si un seul se faisait entendre, ils devaient faire entre eux un duo véritable, ou bien une sorte de dialogue. Peut-être les deux trompettes étaient-elles en tons différents, et, dans ce cas, elles pouvaient, soit prolonger ensemble des tons à la quinte ou à l'octave, ou bien sonner l'une après l'autre une antiphonie également à la quinte ou à l'octave ; tout ceci était également praticable sur des trompettes de même ton.

5° Les *teroua* ou *terouah* n'étaient vraisemblablement que des fanfares extrêmement courtes, composées peut-être de deux tons seulement, et tels que ceux dont on fait encore usage aujourd'hui dans les synagogues, ainsi qu'on le verra en son lieu.

6° En supposant que les deux trompettes fissent un duo véritable, il ne faudrait pas en conclure que les Israélites possédassent une connaissance même élémentaire de l'harmonie, et qu'ils en fissent un usage habituel.

7° On doit remarquer dès à présent que le texte hébreu emploie un mot différent lorsqu'il s'agit de désigner la trompette fabriquée par Moïse et celle qui s'en-

tendit sur le mont Sinaï lors de la publication de la loi; celle-ci s'appelait *iobel*, et l'autre *hatsotsroth*.

8° On sent bien que la formule pentateutique : *Dieu ordonna à Moïse de fabriquer*, signifie *Moïse fabriqua*, ou, pour mieux dire encore, *imita*[1]; et c'est ainsi que Joseph la reproduit[2], ce qui n'empêche aucunement d'admettre, si l'on veut, l'inspiration divine.

9° Une pensée fort naturelle à l'égard de l'emploi des trompettes comme instruments de signal, c'est de leur supposer à peu près le même usage que les cloches des chrétiens[3]; c'est même en les considérant ainsi que, dans l'Église romaine, à la bénédiction ou baptême des cloches, on lit sur le ton des épîtres le passage du livre des Nombres[4] où les divers usages de la trompette sont déterminés.

Puisque le sujet m'a conduit à parler des cloches, je vais m'arrêter un instant sur les clochettes ou grelots dont les Israélites n'ont pas été les seuls à faire usage dans le service divin, car on croit que les prêtres de Bacchus en attachaient au bas de leurs vêtements, d'où Plutarque conclut, assez naturellement en apparence, mais contre toute vérité, que les Hébreux étaient adorateurs de Bacchus[5]. S'il est ici question de Bacchus-Osiris, il se pourrait bien que les Israélites eussent emprunté cet usage des Égyptiens, mais aucun des monuments de l'Égypte connus jusqu'ici n'apporte de preuve à cet égard; on sait seulement que les clo-

[1] Voyez plus loin, art. III, § 3.

[2] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. III, ch. 11.

[3] HONORÉ D'AUTUN. *Commentaire sur Jérémie*, cité par THIERS, *Traité des cloches*, p. 3.

[4] Voy. les *Processionnaux*, sous la rubrique *Ordo benedictionis campanæ*.

[5] PLUTARQUE. *Propos de table*, l. IV, quest. 5.

chettes, ou plutôt peut-être les crotales, étaient en usage parmi les prêtres de la déesse de Syrie [1]; d'autres prétendent que les rois de Perse portaient aussi des clochettes au bas de leurs vêtements [2].

Quoiqu'il en soit, dans l'Exode Dieu dit à Moïse : « Tu feras le manteau de l'éphod entièrement de laine bleue.., tu feras à ses bords des grenades de laine bleue, d'écarlate et de cramoisi, sur les bords tout autour, et des clochettes d'or entremêlées à l'entour. Une clochette d'or et une grenade, et *encore* une clochette d'or et une grenade sur les bords du manteau tout à l'entour. Ce *vêtement* sera pour Aaron pour officier ; le son s'en fera entendre quand il viendra devant l'Éternel et quand il sortira, afin qu'il ne meure point[3]. »

Une interprétation de ce passage, nouvelle en ce qui concerne les clochettes, a été récemment proposée. Selon l'abbé Michel-Ange Lanci, ce ne serait point de sonnettes ou grelots qu'il s'agirait ici, mais de ces petites fleurs appelées aussi cloches ou clochettes en raison de leur forme [4], et qui auraient été brodées au bas de l'étoffe ; on voit, dit ce savant écrivain, des monuments égyptiens où les grenades et les cloches-fleurs sont ainsi entremêlées [5]. Pour faire concorder cette opinion avec le reste, Lanci pense que le son qui devait être entendu lorsque Aaron entrait ou sortait du sanctuaire, était, non celui des clochettes de son éphod, mais celui de sa propre voix, et il faut avouer que la

[1] Lucien. *De la déesse de Syrie*, ch. 44.
[2] Voy. Cahen. *La Bible, Exode*, p. 132.
[3] *Exode*, ch. XXVIII, w. 31, 33, 34, 35; trad. de Cahen.
[4] Lanci. *La sacra scrittura illustrata con monumenti fenico-assirj ed egiziani*, p. 161.
[5] Lanci, p. 162.

version des Septante se prête fort bien à cette interprétation [1]; mais le passage de l'Ecclésiastique [2] où la même idée est reproduite ne saurait s'y plier aussi aisément. Voici au reste les raisons dont on cherche à l'étayer : le grand-prêtre devait chanter une formule quelconque pour invoquer l'assistance et la protection divine, et témoigner à l'avance sa profonde vénération et le saint respect dont il était pénétré au moment où il mettait le pied dans le sanctuaire ; or, si ce recueillement mêlé de terreur qui devait se communiquer à la foule rassemblée dans le lieu saint eût eu pour interprètes les grelots du bas de sa robe, comment les aurait-on entendus seulement et précisément à l'entrée et à la sortie du souverain sacrificateur dans le saint des saints? Les clochettes n'auraient-elles pas retenti au plus léger mouvement? Que le grand-prêtre élevât les mains, qu'il se courbât, s'agenouillât, priât avec ferveur, le résultat immédiat était toujours le retentissement des clochettes. Un tel bruit pouvait-il décemment s'allier avec le silence observé dans le temple [3]?

Sans doute, toutes ces objections sont fort raisonnables, mais dans ces matières il ne faut pas toujours s'en tenir à ce qui semble le plus naturel selon nos idées actuelles. On doit considérer que nous ignorons une foule de détails accessoires, susceptibles, si nous les possédions, de corriger beaucoup d'apparentes irrégularités. D'ailleurs, il faut observer que le texte de l'Ecclésiastique, sans être positivement contraire à

[1] Παρὰ ῥοΐσκον χρύσοῦν κώδωνα, καὶ ἄντινον ἐπὶ τοῦ λώματος τοῦ ὑποδύτου κύκλῳ. Καὶ ἔσται Ἀαρὼν ἐν τῷ λειτουργεῖν ἀκουστὴ ἡ φωνη αὐτοῦ, εισιοντι εἰς τὸ ἅγιον ἔναντι τοῦ κυρίου, και ἐξιόντι, ἵνα μὴ ἀποθάνῃ.

[2] *Ecclésiastique*, ch. XLV, w. 10, 11.

[3] LANCI. *La sacra scrittura*, etc., p. 163.

l'hypothèse que j'examine, ne s'y prête que difficilement; ce n'est pas encore tout, on peut opposer à l'opinion de Lanci une autorité fort considérable en pareil cas : celle de Joseph, qui, donnant l'explication des idées physiques et morales que Moïse avait, selon lui, rattachées aux différentes parties des vêtements sacerdotaux, dit que les grenades représentent les éclairs, et le *son des clochettes* le tonnerre [1]. Ce passage ne laisse aucune autorité à la supposition de Lanci, quelque plausible qu'elle se montre au premier aperçu, et malgré la singularité de ce carillon perpétuel dans le lieu saint, on est obligé d'admettre qu'il en a été ainsi. Voudrait-on trouver une idée morale et religieuse cachée sous cet emblème? On doit, je crois, y voir simplement, avec l'auteur de l'Ecclésiastique, un souvenir des merveilles opérées dans le désert par la volonté du Tout-Puissant. L'idée d'y joindre le souvenir de la promulgation de la loi, faite, selon l'Écriture, au milieu des éclairs et des tonnerres, rentrerait aussi tout à fait dans l'opinion émise par Joseph.

Au reste les clochettes qui garnissaient l'éphod du grand-prêtre étaient d'or selon l'Exode et Joseph. N'oublions pas qu'il s'agit de simples grelots, peut-être des plus petits, d'une épaisseur extrêmement peu considérable et qui ont donc pu être confectionnés avec un métal précieux, fort rare à cette époque. Quant à leur nombre, il y en avait quarante-huit selon les uns [2], cinquante selon les autres [3], ou bien en fin trois

[1] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. III, ch. 8 ; *De la guerre des Juifs*, l. V, ch. 15.

[2] S. PROSPER. *De promissis et prædictis Dei*, première partie, ch. 3, cité par THIERS, *Traité des cloches*, p. 8.

[3] S. JÉRÔME. *Epistola ad Fabiolum, De vestitu sacerdotum*, cité là même

cent soixante-six[1], c'est-à dire autant que de jours dans l'année bissextile. Toutes ces questions sont pour nous fort indifférentes, mais il était utile de constater la connaissance que les Hébreux avaient eue des clochettes et leur présence dans le culte dès l'époque de Moïse. On ignore s'ils tenaient cet usage des Égyptiens. Au reste ni les uns ni les autres n'ont connu les cloches de gros calibre destinées comme celles des chrétiens à convoquer le peuple dans les temples et qui de temps immémorial sont fort communes en Chine[2].

Avant de passer outre, nous devons signaler ici la fin de la première époque de l'histoire des Israélites, nous allons désormais les retrouver constitués en corps de nation, et passant du régime républicain et électif au gouvernement monarchique et héréditaire. Pendant tout le temps qui précède la servitude d'Égypte, la nation n'a été qu'une famille nomade dont Abraham, Isaac et Jacob étaient les chefs : les nombreux enfants de celui-ci, étant venus habiter le pays des Pharaons, s'y multiplièrent singulièrement. Ils étaient tous pasteurs et nécessairement fort grossiers, vivant loin des villes et absolument étrangers aux arts et aux sciences; on peut croire que pendant les premiers temps de leur séjour en Égypte ils acquirent quelques connaissances en raison de leur contact avec les habitants du pays, mais ils furent bientôt réduits en esclavage, et ce peu d'instruction n'eut pas le temps de fructifier. Il était donc ridicule d'affirmer, comme l'ont fait les auteurs de l'*Histoire générale*, que pendant le laps de temps qui sépare Jubal de Moïse, la musique avait atteint un si haut degré de perfection qu'elle était bien plus expres-

[1] S. Clément d'Alexandrie, *Stromata*, l. V.
[2] Voy. t. I, p. 43, 205 et suiv.

sive qu'elle ne l'est aujourd'hui[1]. Moïse avait été, comme nous l'avons vu[2], instruit par les prêtres égyptiens, et rien n'empêche de croire avec Philon que la musique ait fait partie de ses connaissances; mais pendant les quarante années que ce grand législateur fut à la tête de son peuple dans le désert, il eut tout autre chose à faire que de lui transmettre l'instruction musicale, et c'est tout à fait gratuitement qu'on a voulu en faire un protecteur des sciences et des arts. On ne s'occupe guère de ces choses dans des sables où l'on manque de tout, au milieu d'un peuple de mutins qui se révoltent à chaque instant, faisant retomber sur leur chef tous les maux qui les accablent. Aussi voyons-nous que les seuls instruments mentionnés en ces temps sont les trompettes et les tambours. On peut affirmer du reste que si Moïse appliqua aux admirables paroles de ses cantiques, une musique digne de la poésie, il donna dans l'un et l'autre genre, de sublimes modèles dont il a été depuis aussi difficile aux musiciens qu'aux poëtes d'approcher.

Après la mort de Moïse et pendant toute l'époque où ils furent soumis au gouvernement des *schophètes* ou *juges*, en dépit des guerres continuelles qu'ils eurent à soutenir, et des occasions fréquentes où ils furent réduits en esclavage par leurs voisins, on peut croire que les Israélites eurent d'assez longs moments de tranquillité pour profiter de ce que savaient en musique les peuples au milieu desquels ils se trouvaient. Toutefois nous ne voyons encore que des trompettes et des tambours; les premières font tomber les

[1] *Histoire générale ancienne et moderne*, t. III, p. 215.
[2] Voyez plus haut.

murailles de Jéricho[1]; elles reparaissent encore dans une occasion analogue, celle de la victoire de Gédéon sur les Madianites et les Amalécites[2].

Tout en donnant cette légende pour ce qu'elle vaut, on examinera ici certaines questions embarrassantes au premier abord. En premier lieu comment Gédéon se procura-t-il immédiatement trois cents trompettes dans un pays d'une civilisation aussi peu avancée que l'était alors la Palestine, où la matière première était peu commune et où il n'y avait probablement pas un seul facteur d'instruments? Ensuite comment les trois cents soldats de Gédéon furent-ils tout à coup capables de jouer d'un instrument dont-ils n'avaient antérieurement aucune connaissance? Enfin de quelle nature était la musique qu'ils faisaient entendre?

Il n'est pas fort difficile de répondre à ces objections. Un passage de Joseph a déjà résolu la première, car il y est dit positivement que ces trompettes étaient de simples cornes d'animaux[3] et par conséquent n'exigeaient qu'une préparation facile pour être amenés à fournir les sons dont on avait besoin. Cette explication résout implicitement la seconde question, car à moins d'une excessive maladresse, il est impossible, après un instant d'essai, de ne pas tirer des sons d'un instrument construit de la sorte. Enfin, sans aucune preuve, mais pourtant sans crainte de se tromper, il est permis de croire que les trois cents braves de Gédéon ne jouaient d'airs d'aucune espèce, mais se bornaient à souffler de toute la force de leurs poumons dans ces tubes courbés; ils produisaient des tons dis-

[1] *Josué*, ch. VI, w. 1 et suiv. — Voyez plus haut, p. 229.
[2] *Juges*, ch. VII, w. 18 et suiv.
[3] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. V, ch. 8.

cords, incohérents, sans rapport entre eux et fort dignes d'être accompagnés comme ils le furent par un brisement de cruches; c'était un *charivari*, non un concert que prétendait donner Gédéon, et le succès fut complet, car telle fut l'épouvante des ennemis en entendant semblable fracas qu'ils s'enfuirent en tumulte s'entr'égorgeant les uns les autres.

Nous verrons plus loin[1] que le tambour était toujours employé comme instrument de danse.

La musique instrumentale était restée stationnaire depuis Moïse, mais la musique vocale n'avait pas trop dégénéré, si l'on admet que le cantique de Debbora[2] ait été accompagné d'un chant digne d'une aussi belle poésie. Cette composition est vraiment un hymne de victoire, un chant patriotique plein de mouvement et de force; Debbora célèbre les vainqueurs, elle raille les vaincus, reproche leur lâcheté aux tribus israélites qui n'ont pas combattu, exalte le courage de celles qui se sont le plus distinguées; c'est une suite d'expressions pleines de force, d'images qui se succèdent avec rapidité et offrent une suite d'idées brillantes éminemment propres à la musique.

Le mérite de cette composition l'a fait comparer aux odes de Pindare[3]. On a aussi prétendu que certains versets étaient chantés en solo ou débités, d'autres dits en chœur et peut-être à deux chœurs, l'un d'hommes conduit par Barak, l'autre de femmes dirigé par Debbora, ce qui n'est pas inadmissible, quoique l'écriture dise simplement que *Debbora et Barak fils d'Abinôame chantèrent*[4] ce cantique.

[1] Article VI.
[2] *Juges*, ch. V, w. 2 et suiv.
[3] Herder. *De la poésie et de la musique des Hébreux.*
[4] *Juges*, ch. V, v. 1.

Au reste l'on a déjà vu que, lors du passage de la mer Rouge, il s'était formé deux chœurs pour l'exécution du cantique de Moïse; cet usage continua sans doute, car cent ans plus tard, nous voyons la fille de Jephté accourir au-devant de son père en chantant et dansant [1], ce qui n'était qu'un prélude des réjouissances générales, et eut pour cette infortunée des suites si déplorables.

Pendant le reste du temps que les Israélites restèrent soumis au gouvernement républicain, on ne lit plus dans leurs annales aucun fait important relatif à la musique, si ce n'est l'établissement d'une *école de prophètes* par Samuël; dans laquelle tout porte à croire que la musique était un des principaux objets de l'enseignement; je reviendrai sur ce sujet [2]. Je ne m'arrêterai pas non plus sur cette troupe de prophètes chantants et dansants rencontrés par Saül sur la montagne de Dieu [3] qui lui annoncèrent son élévation prochaine et auxquels il se réunit, prophétisant avec eux; ce chœur des prophètes était précédé d'un nebel, d'un tambourin, d'une flûte et d'un kinnor; tel est l'ordre dans lequel sont présentés ces instruments; nous trouvons ici la preuve de l'union de la musique à la poésie inspirée ou prophétie; aussi voit-on plus tard le prophète Élisée demander un musicien pour appeler sur lui l'esprit divin et répondre aux questions que lui adressent les rois d'Israël et de Juda [4].

Comme je le faisais observer il y a un instant, la musique fit un certain progrès dans la Palestine pendant la période des Juges, c'est-à-dire de 1556 à 1079.

[1] *Juges*, ch. XI, w. 34 et suiv.— Voy. art. VI.
[2] Dans le neuviéme *excursus*.
[3] *I Samuel*, ch. X, v. 5.
[4] *II Rois*, ch. III, v. 15.

Mais du règne de David datent les fondations vraiment susceptibles de conserver, encourager, propager l'art musical et de hâter ses progrès. Si la vie de ce grand homme, telle que nous la racontent les livres hébreux, n'était pas connue de tout le monde, peut-être me laisserais-je aller à en présenter au moins un tableau abrégé, car il est peu d'histoire plus dramatique et plus intéressante, mais c'est uniquement comme musicien que je dois le considérer.

Né à Beth-Lehème, en 1088 avant l'ère vulgaire, David était le plus jeune des fils de Jessé, ou Isaï; il dut à son habileté à jouer du kinnure ou kinnor l'honneur d'être introduit auprès de Saül, alors tourmenté par le malin esprit ou, d'après une explication plus raisonnable, par une sorte d'hypocondrie ou d'hystérie, maladie commune encore dans la Palestine [1], lorsque le *mauvais esprit*, c'est-à-dire le *mauvais air* dérange l'esprit de l'homme par des accès et des visions. On a cru aussi que les souffrances qu'apaisait David étaient des attaques d'épilepsie [2]. Peu importe du reste le genre de maladie, ce qu'il est utile de remarquer, c'est que dès cette époque les Hébreux comprenaient le pouvoir de la musique pour dissiper les affections pénibles de l'âme. David fut donc présenté à Saül, il lui plut d'abord, et si le roi était attaqué de son mal, ou bien, comme d'autres le veulent, importuné par le malin esprit, le jeune musicien prenait en main le kinnor, jouait, chantait près de lui, et il se trouvait soulagé. On a cru qu'il se servait en cette occasion d'hymnes ou chansons sacrées [3]; cette opinion est as-

[1] Jost. *Histoire des Israélites depuis le temps des Macchabées*, t. I, p. 12; cité par Cahen, note sur Samuel, dans sa *trad.* de la *Bible*, t. VII, p. 118.

[2] Volney. *Histoire de Samuel, auteur du sacre des rois.*

[3] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. VI, ch. 10.

surément la plus noble, et elle donnerait à entendre qu'à cette époque la musique se renfermait habituellement dans sa plus sublime destination, celle de louer la divinité et d'en célébrer les bienfaits; elle me paraît cependant la moins naturelle : il semble qu'en pareille circonstance les chants propres à l'égayer et à le distraire étaient ceux que Saül devait préférer.

Ce moyen de soulagement avait été indiqué au roi par un de ses officiers qui lui avait en même temps recommandé le fils d'Isaï. Comment le connaissait-il? D'où savait-il que David était habile à jouer du kinnor? Qui avait été maître de celui-ci? On pourrait faire encore une foule d'autres questions semblables auxquelles on ne saurait répondre que par des conjectures et des hypothèses purement gratuites. L'opinion la plus probable, est que le dernier des enfants d'Isaï, qui longtemps garda les troupeaux de son père et n'avait d'autre occupation lorsque Samuël vint l'oindre roi d'Israël, s'était exercé lui-même en se basant sur les données les plus rudimentaires qui avaient pu se répandre; son génie et les loisirs de la vie pastorale avaient fait le reste. On dit qu'il fabriqua lui-même des instruments[1], et, d'après le passage où est attesté ce fait[2], on peut même croire qu'il en fut l'inventeur comme le veut La Borde[3], sans doute d'après quelque autre écrivain. David fut un habile et peut-être le plus habile compositeur de son temps, ce n'est pas seulement par induction que l'on en juge; outre certaines indications dans les titres des psaumes que l'on pourrait à la rigueur trouver peu probantes, outre les pas-

[1] *Psaume* sans numéro, qui se trouve à la suite des cent cinquante, dans la trad. des septante.

[2] « *Αἱ χεῖρές μου ἐποίησαν ὄργανον, καὶ οἱ δάκτυλοί μου ἥρμοσαν ψαλτήριον.* »

[3] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 11.

sages où David se présente lui-même comme musicien et donne à entendre qu'il est plus qu'un exécutant, il existe un texte dont le sens paraît incontestable, c'est le passage de l'Ecclésiaste où il est dit de ce monarque qu'il « plaça des musiciens devant l'autel et adoucit ses vers par leurs sons [1]. » La Vulgate traduit le grec dans le sens que j'adopte [2].

David, comme on le sait, ne conserva pas longtemps les bonnes grâces de Saül ; la jalousie qui attriste le cœur des rois comme celui des hommes moins élevés, s'empara du sien, et le jeune musicien faillit plusieurs fois devenir sa victime. Il échappa pourtant à la vengeance royale, et il ne paraît pas que la vie agitée qu'il mena pendant longtemps l'ait empêché de se livrer à son goût pour la musique et la poésie, car dans les titres qui accompagnent certains psaumes, quelques-uns sont précisément datés de cette époque de la vie de David. Mais, lorsque la soumission définitive des tribus restées fidèles à Saül eut terminé la guerre, et que la paix parut consolidée par l'affermissement du sceptre entre les mains du fils d'Isaï, le nouveau roi put se livrer tout entier à ses goûts artiels, et en mainte occasion manifesta publiquement son enthousiasme musical.

Lors du premier transport de l'arche de la maison d'Abinadab à celle d'Obed-Édom, nous le voyons chanter en tête du cortége en s'accompagnant du kinnor, et tout Israël l'imite faisant retentir l'air de chants unis au son des kinnors, des nebels, des tambours, des

[1] *Ecclésiastique*, XLVII, 9. « Καὶ ἔσθησε ψαλτῳδοὺς κατέναντι τοῦ θυσιαστεριου, καὶ ἐξ ἤχου αὐτῶν γλυκαίνει μέλη. »

[2] « Et stare fecit cantores contra altare et in sono eorum dulces fecit modos. »

cymbales, des flûtes et des trompettes[1]. La musique qui accompagnait cette panégyrie était divisée en sept chœurs[2], et, s'il faut en croire les traditions rabbiniques, on y entendit deux cent cinquante kinnors, cent quatre-vingts nebels, cent cinquante-quatre halils, cent vingt trompettes, soixante paires de cymbales; non contents de ces nombres, les thalmudistes ajoutent qu'il y avait encore divers autres instruments[3]; ceux dont ils font l'énumération forment un total de sept cent soixante-quatre : il y a déjà là de quoi présenter un orchestre assez respectable.

Trois mois plus tard, quand l'arche est portée de la maison d'Obed-Édom au palais du roi, David, qui va posséder chez lui cette arche regardée chez les Israélites comme l'habitacle de Dieu, ne peut plus contenir une joie qui va jusqu'à l'ivresse; ceint d'un éphod de lin, il *danse de toutes ses forces* devant l'Éternel[4], il joint à ses transports de joie le son de son instrument chéri qu'il porte suspendu à l'épaule[5], car il n'est aucunement probable que David ait joué de la flûte en cette occasion comme le prétendent quelques interprètes mal avisés[6]. En même temps les trompettes de toute sorte[7] unies aux autres instruments[8] font retentir les airs de sons d'allégresse, portant jusqu'aux nues la gloire du Très-Haut qui vient habiter Jérusalem, la citadelle de David, la forteresse d'Israël qui dès lors prendra le nom de *Cité sainte* pour ne le perdre jamais.

[1] *II Samuel*, ch. VI, v. 5. — *I Chroniques*, ch. X, v. 8.
[2] *II Samuel*, ch. VI, v. 12. — JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. VII, ch. 4.
[3] R. ABRAHAM. *Schilte hagghiborim*, dans UGOLINI, col. XCIV.
[4] *II Samuel*, ch. VI, v. 14.
[5] Là même, version des 70. — JOSEPH, l. VII, ch. 4.
[6] Dans CAHEN, sur les *Chroniques*, Bible, t. XVIII, p. 42.
[7] Là même, versions arabique et syriaque.
[8] *I Chroniques*, XV, 27, 28.

Sans doute David n'avait pas attendu l'installation de l'arche dans son palais pour régler ce qui concernait le service musical, car nous le voyons, le jour même où la cérémonie eut lieu, chanter un psaume avec Assaph et ses frères[1]. Il était trop habile musicien lui-même pour ne pas attacher à cette partie du service divin toute l'importance qu'elle mérite. Il forma donc un corps de quatre mille musiciens, tant chanteurs qu'instrumentistes[2], pris tous dans la tribu de Lévi, composée alors de trente-huit mille individus arrivés à l'âge de trente ans[3]; c'était par conséquent un peu moins d'un neuvième qu'il destinait aux fonctions musicales; il n'est aucunement probable que, pour faire ce premier choix, il ait consulté le sort; car ici l'aptitude et la capacité étaient indispensables, et il est dit positivement dans l'Écriture que les élus étaient *intelligents en tout*[4]. Parmi les quatre mille on en choisit deux cent quatre-vingt-huit des plus habiles, c'est-à-dire vingt-quatre fois douze qui devaient officier à tour de rôle devant le Seigneur. Ces vingt-quatre divisions tirèrent ensuite au sort pour l'ordre de leur service qui durait sept jours, d'un sabbat à l'autre, et se renouvelait par conséquent tous les six mois, ce qui vraisemblablement ne les empêchait pas de se réunir en plus grand nombre aux jours de solennités.

Le service musical avait lieu, non seulement aux jours du sabbat, aux néoménies et autres fêtes, mais tous les jours, et l'on chantait les louanges du Très-Haut devant l'arche le soir et le matin[5], et à tous les

[1] *I Chroniques*, ch. XVI, v. 8. C'est le psaume CV.
[2] *I Chroniques*, ch. XXV, vv. 7 et suiv.
[3] *I Chroniques*, ch. XXIII, v. 3.
[4] *I Chroniques*, ch. XXV, v. 7.
[5] *I Chroniques*, ch. XXIII, v. 30.

moments où l'on offrait des sacrifices. Pendant cette oblation, toute l'assemblée se tenait prosternée le visage contre terre, et durant ce même temps une musique vocale et instrumentale, annoncée d'abord par le son des trompettes, se faisait entendre [1].

Outre le service quotidien qui s'opérait par un roulement entre le corps des deux cent quatre-vingt-huit, il est visible, d'après plusieurs passages des Écritures, qu'il y avait un corps permanent de musiciens attaché au service de l'arche, et par suite à celui du temple. Ce corps se divisait en trois colonnes, dont chacune avait à sa tête un chef ou directeur; Hémane, descendant de Lévi par Kéhath, et que l'Écriture appelle *le Chantre*, désignation qui indique évidemment qu'il était à la tête des chanteurs, avait la direction de la colonne du milieu; d'autres prétendent que le mot correspondant à la qualification de *chantre* que nous donnons à Hémane signifie prophète ou conseiller; quoi qu'il en soit, la différence de ces titres ne fait qu'augmenter l'estime pour celui qui les portait. Assaph, descendant de Lévi par Guerschome, se tenait du côté droit avec la seconde colonne; et enfin Éthane, descendant de Lévi par Mérari, était placé à la gauche, dirigeant la troisième colonne [2] : Éthane, le plus sage des hommes, dit l'Écriture, si Salomon n'eût existé [3]. Il paraît que son nom fut changé en celui d'Idithum, c'est-à-dire *homme de témoignage* (vir confessionis), et c'est sous ce nom qu'il reparaît dans la suite [4].

Cette division en trois chœurs nous prouve que les

[1] *II Chroniques*, ch. XXIX, w. 27, 28.
[2] *I Chroniques*, ch. XXIII, w. 5 et suiv.
[3] *I Rois*, ch. IV, v. 31.
[4] Voy. Van Til, dans Ugolini. *Thesaurus antiquitatum sacrarum*. t. XXXII, col. 298.

trois chefs faisaient ensemble le service, mais dans les grandes fonctions même ils ne devaient jamais avoir à conduire cette énorme réunion de quatre mille musiciens ; les localités n'auraient pas permis l'assemblage de tant de monde, non seulement au temps de David, mais même lorsque le temple fut construit sous son fils Salomon. Nous verrons, au reste, à propos de celui-ci, des exagérations bien plus étranges. Peut-être ce nombre de quatre mille doit-il s'entendre des individus de chaque famille de chanteurs, et une telle explication s'accorderait avec la loi égyptienne adoptée et toujours rigoureusement suivie par les Israélites, qui voulait que les enfants suivissent la profession de leur père [1] ; David, d'après ce principe, aurait considéré comme musiciens, non seulement ceux qui exerçaient réellement la profession, mais encore ceux qui devaient l'exercer plus tard.

Le chef de service tenait en main des cymbales de cuivre pour marquer le rhythme [2], circonstance que la version des Septante indique fort bien en spécifiant que ces cymbales étaient destinées à *faire écouter* [3] ; je ne crois pas que l'on puisse adopter ici le sens de la dernière traduction faite sur l'hébreu, qui parle de ces cymbales comme destinées à *donner l'intonation* [4] ; il est ici question d'un instrument monophone propre à marquer le rhythme et la mesure, mais incapable de décider le ton ou degré du son. La version des Septante indique une autre fois [5] l'usage des cymbales par une

[1] Voyez p. 52.
[2] *I Chroniques*, ch. XXXIII, v. 3.
[3] « Τοῦ ἀκουσθῆναι ποιῆσαι. »
[4] Traduction de CAHEN.
[5] *I Paralipomènes*, ch. XVI, v. 42.

expression qui signifie littéralement *résonner* [1], ce qui ne contrarie aucunement le sens adopté ici, qui est incontestablement le plus rationnel.

Des sous-chefs aidaient Hémane, Assaph et Éthane dans leurs fonctions, tenant en main des nébels, et dirigeant les *alamoth* [2]; le premier de ces mots désigne, comme on le verra, un instrument à cordes, selon toute apparence[3]; quant au second, on l'a interprété de plusieurs manières : les Septante l'ont inséré dans leur version sans le traduire, ce qui est tout à fait contraire au système habituel de traduction adopté par eux, et pourrait donner à penser que, dès le temps de ces illustres interprètes, on ignorait la véritable signification du mot. L'opinion la plus raisonnable est de supposer qu'il désigne la partie supérieure du chant, celle qui était, vraisemblablement exécutée par des jeunes garçons ou des hommes chantant en voix de faucet; en effet, le mot racine d'*alamoth* indique la voix supérieure [4]. Cette interprétation est d'autant plus plausible que, dans le livre des Chroniques qui nous fournit ces renseignements, la suite vient la confirmer d'une manière assez précise [5]; nous y lisons que d'autres sous-chefs accompagnaient « avec des kinnors *à l'octave* pour renforcer le chant [6]. »

Ce mot *alamoth* désignant, à mon avis, le chant supérieur ou chant à l'octave, est reproduit dans le titre du psaume VI : on a prétendu qu'il indiquait le *timbre* ou air de ce psaume; le huitième mode pris à l'aigu

[1] « Τοῦ ἀναφωνεῖν. »
[2] *I Chroniques*, ch. XV, v. 20.
[3] Voyez article III, § 2.
[4] Notes dans la trad. de CAHEN.
[5] *I Chroniques*, ch. XV, v. 21.
[6] Traduction de CAHEN.

ou au grave ; un instrument à huit cordes ; la huitième classe des musiciens ; enfin, une mesure correspondante à celles que nous marquons $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ [1]. La simple énonciation de ces hypothèses suffira, ce me semble, pour rendre celle que je propose en premier lieu plus admissible. Cependant je ne puis m'empêcher de trouver étrange, si cette interprétation est la meilleure, que les Septante aient laissé sans traduction le mot qui en exprimait la pensée.

Revenons aux musiciens du roi David. A la tête de ce respectable corps, se trouvait encore un chef ou *maître de chapelle*, que les Septante appellent simplement chef des chants [2], mais auquel les hébraïsants donnent les fonctions plus importantes de compositeur en chef et chargé d'enseigner la composition [3]. Il se nommait Chenaniahou, autrement Chenanias. La Vulgate le met à la tête de la *prophétie*, expression qui peut faire difficulté et embrouiller la question, mais qui indique au fond une conformité avec les Septante, puisque la version latine adoptée par l'Église romaine ajoute immédiatement que Chenanias devait *entonner les mélodies* [4]. Du reste, tous les traducteurs s'accordent pour ajouter que c'était un habile et savant homme, ou, comme dit le dernier traducteur israélite, un homme *intelligent*.

Il paraît évident que tous ces musiciens étaient en outre sous la direction presque immédiate du roi [5],

[1] Saverio MATTEI. *I libri poetici della Biblia tradotti dell' ebraico originale dissertazione della poesia degli Ebrei e de' Greci*, cap. IX, t. I, éd. terza Napoletana, 1779.

[2] « Ἄρχων τῶν ᾠδῶν. »

[3] SAALSCHUTZ, cité par CAHEN, t. XVIII, p. 41 du texte hébreu, et divers autres.

[4] « Ad præcinendam melodiam. »

[5] *I Chroniques*, ch. XXV, vv 2, 6

qui, fort de son propre mérite et de son expérience acquise par une longue pratique, ne voulait laisser à personne le soin d'une affaire à laquelle il attachait une haute importance, et qui lui semblait avec raison rehausser encore la majesté royale.

Les trompettes étaient jouées, non par des lévites, mais par des prêtres, comme Moïse l'avait prescrit[1]; de nombreuses légendes du pays avaient imprimé à cet instrument un caractère sacré. Ce fut encore David qui régularisa le service à cet égard, en mettant à la tête des prêtres-trompettistes Benayahou et Ia'hziel[2].

Les fêtes célébrées lors de l'installation de l'arche dans le palais furent les premières où s'exécuta une musique régulière[3]. On chanta deux psaumes cités dans les Chroniques[4], et reproduits à peu de différences près dans le psautier sous les numéros XCV et CIV. Assaph et ses frères chantèrent ces hymnes d'actions de grâces, et l'on a même voulu que ce chef fût auteur de la musique exécutée en cette occasion[5]. Nous aurons occasion de voir sur quelles preuves, lorsque nous nous occuperons des psaumes et cantiques des Hébreux.

Quelques auteurs pensent qu'il y eut, du moins jusqu'à l'achèvement du temple, un double service des lévites, l'un à Gibbon, où était resté le tabernacle, l'autre à Jérusalem[6].

Il paraît que dans tous les règlements que fit David pour la musique sacrée, il fut aidé et conseillé par

[1] *Nombres*, ch. X, v. 8. — Voyez plus haut, p. 228.
[2] *I Chroniques*, ch. XVI, v. 6.
[3] *I Chroniques*, ch. XVI, v. 7.
[4] Là même.
[5] MATTEI. *I libri poetici della Bibbia*, t. V, p. 63.
[6] VAN TIL. *Chant de la poésie des Hébreux*, dans UGOLINI, col. CCCXXIV.

Gad et Nathane, ses deux voyants ou prophètes [1] ainsi que par les chefs de l'armée [2], c'est-à-dire, sans doute, de l'universalité du peuple. On est autorisé à croire que l'artiste-roi se plut à porter son attention jusque sur les détails ; son goût pour l'art qui avait été la première occasion de sa haute fortune ne s'était jamais affaibli au milieu de la vie prodigieusement active qu'il avait menée, et il ne pouvait manquer de se complaire dans des prescriptions qui, tout en témoignant de sa piété et de sa reconnaissance envers l'Éternel étaient tout à fait dans ses goûts et dans ses habitudes. Ce fut alors qu'il composa des cantiques, des hymnes, des psaumes de diverses mesures pour être chantés aux jours de sabbat et aux autres fêtes [3] ; une partie de ces admirables poésies est parvenue jusqu'à nous. On sait aussi qu'il avait fait fabriquer, pour le service des lévites, des instruments [4] qui sans doute devinrent plus tard propriété du temple de Jérusalem. Ces instruments étaient, selon Joseph [5], des décacordes joués avec un plectre, des psaltérions à douze cordes pincés avec les doigts ; enfin, de fort grandes tymballes d'airain, et ils continuèrent d'être en usage jusqu'à la destruction de Jérusalem.

Toutes les autres règles établies par David paraissent n'avoir pas été moins scrupuleusement conservées. La répartition des emplois du temple entre les différentes familles de lévites demeura telle qu'elle avait été fixée ; car, lors du retour de la captivité, il est expressément fait mention des familles de chanteurs

[1] *II Chroniques*, ch. XXIX, v. 25.
[2] *I Chroniques*, ch. XXV, v. 1.
[3] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. VII, ch. 10.
[4] *I Chroniques*, ch. XXIII, v. 26.
[5] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. VII, ch. 10

descendants d'Assaph[1], qui paraît avoir été l'un des plus grands musiciens israélites. Beaucoup plus tard nous voyons encore Hérode-Agrippa II accorder aux lévites-chanteurs l'autorisation de porter certain vêtement de lin, droit que possédaient avant eux les seuls sacrificateurs ; il permit aussi à l'autre section des lévites qui était employée dans les cérémonies, de passer dans le corps des chanteurs[2]. « De telles violations, dit l'historien de la *Guerre des Juifs*, n'ont jamais été faites sans que Dieu en ait tiré un sévère châtiment. » Joseph semble supposer que la ruine de Jérusalem et la dispersion des Juifs, arrivée peu de temps après, fut la punition des mesures prises par Agrippa ; aujourd'hui nous ne pouvons comprendre qu'une modification de costume et le passage d'un emploi religieux à un autre de même nature, changements nécessités peut-être par des circonstances que nous ignorons, aient eu des résultats si tristement et si largement déplorables. Il est conforme à la raison comme à l'idée que nous devons nous faire de la divinité d'attribuer à de tout autres raisons la ruine de la cité de David et l'arrêt terrible qui raya son peuple de la liste des nations. Mais le seul énoncé de l'opinion de l'historien juif prouve quel attachement et quelle vénération les Hébreux professaient pour les institutions du plus illustre de leurs rois, du plus grand de leurs poëtes, du plus inspiré de leurs artistes.

En vérité elles méritaient bien le respect séculaire dont elles furent entourées, ces institutions non moins célèbres que celles de Moïse ; on s'est trop habitué, ce me semble, à reporter sur Salomon une partie de la

[1] *Esdras*, ch. II. v. 41. — *Néhémie*, cha. VII, v. 44.
[2] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l XX, ch. 8

gloire qui appartenait réellement à son père; en effet, en construisant le temple du Très-Haut, orgueil de la cité sainte, Salomon ne fit qu'exécuter les plans conçus par David, et à l'égard du service musical, celui-ci ne lui avait rien laissé à faire; l'auteur de tant d'inimitables cantiques avait pourvu de son vivant à ce que la pompe de l'exécution correspondît à la sublimité des pensées. Dans les éloquents et innombrables hommages rendus à la mémoire de ce grand prince, on n'a pas assez appuyé sur le spectacle extraordinaire qu'offre le cours de sa vie. Élevé sur le trône par ses talents et sa bravoure, sa jeunesse est agitée et pleine de périls de toute espèce; enfin, quand il a conquis, délivré et agrandi son royaume, il s'applique à y faire fleurir la musique et la poésie, les cultive lui-même avec constance, avec ardeur, avec enthousiasme, s'en occupe sans cesse au milieu de travaux sans nombre, d'entreprises immenses, de guerres extérieures et intestines et des chagrins de famille les plus terribles. Je n'ai point à parler ici de David comme personnage politique; sans doute il n'a pas été pur de ces crimes qu'inspire si souvent le despotisme : le sang du généreux Urie n'a pas cessé de crier contre sa mémoire; du moins les larmes du repentir ont coulé de ses yeux, et il a obtenu grâce aux yeux de l'Éternel. D'ailleurs, il ne doit être pour nous que le poëte, que l'artiste-roi; il eut les qualités et les défauts des plus fameux héros de l'antiquité; mais ceux-ci n'eurent pas comme lui la plus noble des passions, la passion de l'art; Hercule brisait la lyre dont il ne pouvait tirer des accords semblables à ceux de son maître; David était, dès sa tendre jeunesse, *le chantre excellent en Israël*[1]; son habileté sur

[1] *I Samuel*, ch. XXIII, v. 1.

les instruments était devenue proverbiale [1] ; le kinnor résonnait merveilleusement entre ses mains ; c'est qu'il était vraiment le chef du peuple de Dieu, l'oint du Seigneur ; c'est que ses pensées, ses actes et ses cantiques étaient empreints de l'image du Tout-Puissant, de l'être éternel et infini, du Très-Haut, du Dieu supérieur à tous les dieux : là se trouvait la source intarissable de ses inspirations ; là le feu inextinguible qui animait son génie, et vers cette source sainte et pure, vers ce foyer divin se reportaient sans cesse en accents sublimes les célestes émanations qu'il en avait reçues ; à lui appartenait d'offrir à nos respects et à notre amour la grande image de Iéhovah, sévère dans ses jugements, terrible dens ses vengeances, mais toujours juste, toujours bon, parce qu'il est toujours grand, infaillible dans ses promesses, magnifique dans ses récompenses, inépuisable dans ses miséricordes. David ne pouvait naître que chez les Israélites ; son nom sera éternellement glorieux ; à jamais il vivra dans les siècles et jettera sur son peuple l'éclat le plus brillant et le plus solide, comme ces pierres précieuses dont les feux resplendissants se multiplient sur toute la surface du métal où elles sont enchâssées.

David étant mort en 1019, Salomon lui succéda ; et, en 1008, inaugura le temple de l'Éternel. Ce dut être l'une des fêtes les plus magnifiques célébrées en Israël. Dans cette solennité, cent vingt prêtres furent employés à sonner les trompettes ; à l'orient de l'autel, les lévites-musiciens chantaient avec des kinnors, des nebels et des cymbales [2]. Il n'est pas douteux qu'en pareille circonstance le corps des musiciens fût au

[1] *Amos*, ch. VI, v. 5.
[2] *II Chroniques*, ch. V, w. 12, 13.

grand complet; la fête était trop belle pour que chacun ne s'empressât pas d'y prendre part; mais Flavius Joseph s'est vraiment moqué de ses lecteurs quand il a prétendu que l'on fabriqua pour cette occasion *quarante mille* kinnors, autant de cymbales d'*or*, et enfin *deux cent mille* trompettes *d'argent*[1]; il ajoute que l'on fit confectionner *deux cent mille* habillements pour autant de chantres-lévites : ce serait en totalité un orchestre de *quatre cent quatre-vingt mille* musiciens. Sans doute ce n'est pas sérieusement que le savant et judicieux Forkel examine[2] de quelle nature put être la musique exécutée par une réunion composée de la sorte. Il suffit, ce me semble, d'observer que la tribu de Lévi, dénombrée sous David, ne formait, comme on l'a vu[3], qu'un total de *trente-huit mille*, et notez que ce chiffre est donné par Joseph lui-même[4]; la tribu se seraitelle plus que dodécuplée en un quart de siècle? Que l'on réfléchisse d'ailleurs à la superficie de terrain occupée par une assemblée aussi nombreuse que l'est actuellement l'armée française sur le pied de guerre; Qu'est-ce ensuite que ces quarante mille cymbales d'or? ces deux cent mille trompettes d'argent? Joseph croyait-il, par ces folles exagérations, donner une grande opinion de sa patrie aux vainqueurs pour lesquels il écrivait? C'est un travers dans lequel il est tombé plus d'une fois; mais quand on outrepasse la vérité, il faut du moins se renfermer dans les limites de la raison. Il en est au reste des exagérateurs comme des flatteurs, on serait trop disposé à les croire s'ils n'étaient souvent maladroits.

[1] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. VIII, ch 2.
[2] Forkel. *Algemeine geschichte der Musik*, III kap., § 31, t. I, p. 121
[3] Voyez plus haut, p. 244,
[4] Joseph *Antiquités judaïques*, l. VII, ch. 11.

Joseph est plus croyable lorsqu'il nous montre tous ceux qui assistèrent à la dédicace du temple, et dont plusieurs étaient venus de fort loin, ne cessant, tant à leur aller qu'à leur retour, de se livrer à des chants d'allégresse, formant à chaque instant des chœurs de danse et célébrant avec une joie pieuse la grande solennité à laquelle ils s'estimaient heureux d'avoir pris part [1].

L'usage de chanter des cantiques en se rendant au temple ou en en revenant, devint ensuite fort ordinaire; comme aux jours de fêtes l'on arrivait d'une grande distance pour assister aux cérémonies du temple, on partait la nuit qui précédait la solennité [2], et ce voyage religieux devenait en même temps une fête de famille; il en est souvent de même dans les pèlerinages de la religion chrétienne.

Cette coutume amena sans doute celle de se lever parfois la nuit pour célébrer le Seigneur et de commencer la vigile des fêtes par un hymne de louanges au nom sacré de Iéhovah [3].

Quoi qu'il en soit, il est indubitable que la musique dut fleurir à Jérusalem sous le long et pacifique règne de Salomon. Ce prince qu'une ancienne paraphrase appelle « le plus habile des enfants de la danse et de la musique [4] », composa, selon Joseph, *cinq mille* livres de cantiques et de vers [5]; voilà encore un chiffre bien élevé; mais on peut comprendre qu'il n'est question que de *pièces* de vers. Les trois ouvrages à lui attribués par le canon des Hébreux, savoir, les Proverbes, l'Ec-

[1] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. VIII, ch. 2.
[2] *Isaïe*, ch. XXX. v. 29.
[3] Voyez *Thrènes* ou *Lamentations*, ch. II, v. 19.
[4] *Paraphrase chaldéenne*, citée par CAHEN. *I Rois*, ch. IV, v. 31.
[5] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. VIII, ch. 2.

clésiaste et le Cantique des cantiques sont assurément d'une très-grande beauté; nous aurons occasion de revenir sur ce dernier.

Après la mort de Salomon, arrivée en 980, le royaume fut, comme l'on sait, partagé entre Roboam son fils, qui ne conserva que les deux tribus de Juda et de Benjamin; les dix autres obéirent à Jéroboam. Cette division, qui fit de Samarie une seconde capitale, aurait pu, sous de certains rapports, contribuer au progrès de l'art musical; mais par suite de l'état où se trouvait alors le pays et des circonstances qui suivirent, elle fut au contraire extrêmement préjudiciable. Jéroboam s'aperçut bien que, toute faible qu'était la part du roi de Juda, elle conservait une grande importance, puisque à elle se rattachait le temple où tous les Israélites adorateurs du vrai Dieu viendraient toujours sacrifier; en conséquence, et pour déshabituer ses sujets de prendre la route de Jérusalem, il n'imagina rien de mieux que de leur donner des dieux de sa façon et de les mettre plus à leur portée; il ne faisait d'ailleurs que suivre l'exemple de Salomon, qui, dans sa vieillesse, avait bâti des temples aux divinités des Moabites et des Ammonites[1]. Aussi les nouveaux dieux ne surprirent-ils personne, et l'on alla les adorer comme l'on s'empresse d'aller complimenter un nouveau souverain. Or la tribu de Lévi se trouvait dans le partage de Jéroboam, et ceux de cette tribu qui voulurent continuer leur service au temple se trouvèrent fort empêchés : un certain nombre alla s'établir à Jérusalem[2], mais la plupart s'abandonnèrent à l'idolâtrie, puisque au temps de Jéhu, en 889, il n'y avait dans tout Israël

[1] *I Rois*, ch. XI, v. 5.
[2] *II Chroniques*, ch. XI, v. 14.

que sept mille hommes qui n'eussent pas fléchi le genou devant Baal [1].

Il n'est donc pas douteux qu'après le règne de Salomon, le temple du Très-Haut ait perdu en peu de temps une grande partie de sa splendeur; les pompes religieuses, dont la musique faisait partie, se ressentirent cruellement de l'abandon du culte de Iehovah, négligé et oublié à Jérusalem même, car les rois de Juda imitaient trop souvent ceux d'Israël dans leur idolâtrie comme dans leurs autres vices; il y en eut même qui fermèrent le temple [2]; d'autres osèrent y placer les images des faux dieux.

Ainsi fermé ou profané, le temple fut aussi dévasté par les conquérants venus de l'Assyrie qui battirent les armées israélites [3]. Il n'était pas non plus épargné par les rois d'Israël quand ils l'emportaient sur leurs frères de Juda [4]; ce n'est pas tout; les souverains les plus pieux tels que Joas (avant sa défection), Asa, Ézéchias, dépouillaient la maison du Seigneur de toutes les richesses qu'elle renfermait, dans le but d'acheter la paix des rois syriens [5].

Cependant ceux des rois de Juda qui n'abandonnaient pas le culte de leurs pères s'efforçaient de tout leur pouvoir de redonner aux fêtes et cérémonies du temple leur premier éclat, et la musique attirait par conséquent leur attention; les descendants d'Assaph, de Hémane et d'Iédithoune avaient toujours le privilége de diriger les lévites chanteurs et instrumen-

[1] *I Rois*, ch. XIX, v. 18.
[2] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. IX. ch. 13.
[3] *I Rois*, ch. XIV, w. 25, 26.
[4] *II Rois*, ch. XIV, v. 14.
[5] *I Rois*, ch. XV, v. 13. — *II Rois*, ch. XII, v 19; ch. XVIII, v. 15.

tistes[1]. La dernière solennité religieuse de l'ancien temple qui ait eu quelque importance paraît avoir été la pâque célébrée la dix-huitième année du règne de Josias, en 629.

Au reste, pendant tout l'espace de temps écoulé depuis la mort de Salomon jusqu'à la captivité, le principal obstacle à la prospérité de l'art musical vint des guerres continuelles qui agitèrent les royaumes de Juda et d'Israël. L'époque véritablement florissante de la musique des Hébreux fut celle où toute la population était réunie sous la fin du règne de David et sous celui de Salomon, c'est-à-dire pendant le cours de moins de soixante-dix années; ces deux rois furent les seuls qui honorèrent la couronne et s'honorèrent eux-mêmes par la culture de la poésie et de la musique; ils furent aussi les seuls sous lesquels les peuples aient joui des heureux loisirs d'une paix glorieuse et respectée.

Samarie avait été prise en 718, et les dix tribus réduites en captivité par Salmanasar, roi d'Assyrie, Jérusalem eut le même sort en 588, elle fut détruite et ses habitants emmenés hors du pays; de tout ce royaume si puissant au temps de David, il ne resta plus que des ruines et quelques habitants des plus misérables : je me trompe, un grand poëte du plus beau caractère demeura pour pleurer sur ces monceaux de débris. Hélas! ce n'est plus l'antique splendeur de Jérusalem, la beauté, la grâce, l'opulence de la fille de Sion qu'il vient offrir à nos regards; il nous peint la reine des nations accablée d'amertumes, toute baignée de ses larmes, ne trouvant plus un consolateur

[1] *II Chroniques*, ch. XXXV, v. 15.

parmi tous ceux qui lui étaient chers ; elle redemande toute sa belle jeunesse traînée en captivité, elle est devenue la risée de ses ennemis qui applaudissent à ses désastres : la voici donc, disent-ils, cette cité d'une beauté si parfaite, cette Jérusalem, joie de la terre entière. Avec quelles couleurs ce grand poëte nous représente toutes les horreurs de la famine, affreux prélude de la ruine de sa patrie ! Écoutez-le nous montrant la fille de Sion, sale et méprisée de tous, dépouillée comme la vigne après la vendange ; voyez, s'écrie-t-elle aux passants, voyez s'il est douleur pareille à la mienne! Jérusalem a trouvé ses vieillards assis sur le sol, couverts de cendre et attendant l'instant du trépas ; les femmes frappaient la terre de leur front ; les enfants sont morts sur les places en demandant à manger ; la langue des nourrissons s'est attachée à leur palais ; tous les forts d'Israël sont tombés dans les combats. Alors, mais trop tard, Jérusalem se ressouvient de ses prévarications ; hélas ! Dieu a interposé un nuage qui empêche les prières d'arriver jusqu'à lui, il a repoussé son autel, rejeté ses saintes pratiques ; Jérusalem n'a plus d'yeux à force de pleurer........ Et cependant, le prophète , l'homme de Dieu , l'artiste accablé des mêmes malheurs, percé des mêmes traits, au moment de succomber au terrible spectacle de l'anéantissement de sa patrie, ose lever vers l'Éternel une voix suppliante, il lui rappelle ses antiques bontés, l'amour qu'il a toujours témoigné pour son peuple chéri ; il exhorte ce peuple à ne point perdre courage, à conserver la loi sainte, à regretter ses iniquités passées, peut-être obtiendra t-il miséricorde...... [1].

Je ne sais si je m'abuse, mais rien ne me semble

[1] *Thrénes* ou *Lamentations*, passim.

plus beau, plus grand, plus profondément respectable que ce patriotisme tout de regrets, presque sans espoir et qui pourtant demeure inébranlablement attaché à ses croyances, à ses coutumes; il y a là de la sublimité; hélas! combien ces belles et pathétiques peintures, ces éloquentes paroles de Jérémie ont-elles pu être répétées de fois lors des indignes persécutions dont les Israélites ont été si souvent victimes dans les temps modernes.

Cette fois ils virent la fin des tribulations de leur captivité. En 536, la permission de retourner en leur pays et de reconstruire la ville et le temple de Jérusalem leur ayant été donnée par le roi de Perse, entre les mains duquel avaient passé Babylone et toute l'Assyrie, on s'empressa de rétablir les cérémonies du culte : parmi les captifs réintégrés, il se trouva cent quarante-huit chantres-lévites selon les uns [1], cent vingt-huit selon les autres [2] qui reprirent immédiatement leur service musical; les prêtres sonnèrent comme autrefois les trompettes et chantèrent les psaumes de David dont les cymbales des lévites accompagnaient le rhythme [3]. Esdras cite les noms des principaux de ces lévites-musiciens descendants d'Assaph dont Haschabia, Schérabia et Ieschoua étaient les chefs [4].

Lors de la dédicace du second temple on rechercha partout dans le pays les lévites-musiciens; on les divisa en deux chœurs, qui faisaient retentir l'air du son des voix et des instruments, chantant des cantiques d'actions de grâce, accompagnés des kinnors, des

[1] *Néhémie*, ch. VII, v. 44.
[2] *Esdras*, ch. III. w. 10, 11. JOSEPH. — *Antiquités judaïques*, l. XI, ch. 4.
[3] *Néhémie*, ch. XI. v. 17.
[4] *Néhémie*, ch. XII, w. 1, 8, 24-45.

psaltérions et des cymbales : tout avait été réglé d'après les anciens usages établis au temps de David et d'Assaph[1]. Une cérémonie semblable fut pratiquée lors de l'inauguration du mur d'enceinte qui se fit avec beaucoup de pompe. Tels étaient en cette occasion les cris de joie de la jeunesse israélite qu'ils empêchaient d'entendre le son des trompettes sacerdotales[2]. Le roi des Perses, Darius avait, dit-on, contribué à cette cérémonie en tirant du trésor royal les fonds nécessaires pour la confection des instruments de musique, satisfait d'avoir vu s'accomplir certaines prédictions qu'un Juif s'était hasardé à lui faire[3].

Les chants d'allégresse retentirent encore une fois avec une grande solennité lorsque Judas Macchabée purifia le temple souillé par les profanations d'Antiochus, et dédia le nouvel autel des holocaustes[4].

Au reste, les Israélites tributaires de l'Assyrie ou de la Perse ne furent plus que l'ombre de ce qu'ils étaient au temps de David et de Salomon ; tourmentés par des guerres étrangères ou intestines, ils virent à plusieurs reprises le temple livré au pillage et les cérémonies interrompues ; les familles sacerdotales qui les gouvernaient, souvent fort mal, finirent par s'attribuer le titre de roi ; mais cette prétention, loin de ramener la paix, l'abondance, la prospérité publique, et par conséquent celle de l'art musical, ne fit guère qu'accroître les troubles ; ce fut seulement sous Hérode dit le Grand et les tétrarques ses successeurs, que, la tranquillité étant assurée, les arts et le commerce rede-

[1] *Néhémie*, là même.
[2] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. XI, ch. 4.
[3] JOSEPH. Là même.
[4] *I Macchabées*, ch. IV, w. 52 et suiv.

vinrent florissants; la générosité du roi Hérode à l'égard du temple reconstruit avec plus de magnificence que jamais, fait croire qu'il s'occupa aussi du service musical, qui, plus tard, attira, comme on l'a vu [1], l'attention de son petit-fils Agrippa III. J'aurai occasion de reparler du premier Hérode.

Tels sont les principaux faits de la musique sacrée des Hébreux, et les institutions qui s'y rapportent. Ces faits, comme on a pu le remarquer, se lient tous à des circonstances importantes de l'histoire politique et civile, qui nous en ont valu la conservation. Quelques indications sur la part de la musique dans les habitudes des anciens Hébreux, nous sont arrivées d'une manière encore plus accidentelle, et sont par cela même plus incomplètes.

Ainsi, quoique David et Salomon se soient surtout occupés de la musique sacrée, on ne peut guère douter qu'ils n'aient eu à leur service particulier un corps de musiciens formant une *musique de la chambre du roi*. Ce corps de musiciens, composé d'hommes et de femmes, égayait les repas du prince au temps de David [2]; le passage qui nous l'atteste parle seulement de chanteurs et cantatrices; mais ces mots, comme il arrive souvent en hébreu, désignent en général les musiciens exécutants de l'un et l'autre sexe, soit qu'ils chantent, soit qu'ils jouent des instruments.

Il semble même que cette musique du palais fut spécialement attachée à la personne royale, car Assaph, l'un des maîtres de chapelle ou directeurs de la musique du temple, *prophétisait sous la direction du roi* [3]. Or

[1] Voy. p. 251.
[2] *II Samuel*, ch. XIX, v. 36.
[3] *I Chroniques*, ch. XXV, v. 2.

l'on sait que les voyants ou prophètes étaient tous poëtes et musiciens ; ce double caractère dans Assaph est ici bien marqué.

Ce sont sans doute les rapports du musicien Assaph avec le roi, qui ont fait dire que David, le kinnor en main, dirigeait les chœurs des petits prophètes, c'est-à-dire les élèves ou enfants des prophètes jouant de divers instruments ; c'est, dit-on, au milieu d'eux qu'il chantait lui-même ses psaumes avec le rhythme et la mélodie convenables, accompagné de chœurs de musique et de danse [1].

Le passage d'un psaume qui offre à nos yeux le tableau des pompes de la cour céleste, place devant le trône de l'Éternel un cortége de chanteurs, de musiciens jouant du kinnor, et de jeunes danseuses battant les tambourins [2]. On pourrait en induire l'existence de quelque chose d'analogue chez les rois de Judée.

La musique du palais dut encore prendre un nouveau développement sous Salomon, le plus opulent des monarques hébreux. Est-ce pour mériter le nom de sage qu'il met au rang des vains plaisirs le chant des musiciens et musiciennes [3], dont pendant un temps il a fait ses délices? Sans doute, dans les hautes spéculations de la philosophie, l'on peut regarder la musique et les autres arts comme pure *vanité*, mais en ce cas il est permis de remarquer que, dans la bouche de Salomon, cette terrible rigidité morale n'était au fond qu'une boutade sans conséquence. On disserte commodément sur la *vanité* des richesses, quand on habite un palais

[1] S. JEAN CHRYSOSTOME. *Prothéorie sur les psaumes*, dans ses *OEuvres*. t. V, p. 539, éd. des Bénédictins.

[2] *Psaume* LXVIII, v. 27.

[3] *Ecclésiaste*, ch. II, v. 8.

où l'or est aussi commun que les pierres[1] ; sur la *vanité* des plaisirs de la table, quand on consomme chaque jour en sa maison quatre-vingt-dix mesures de farine, trente bœufs et cent moutons, sans parler de la volaille et de la venaison[2] ; sur la *vanité* de l'amour, quand on possède sept cents femmes et trois cents concubines[3] : ce que l'on ajoute ensuite relativement à la *vanité* de la musique, ne semble plus qu'une innocente plaisanterie.

La prospérité des deux règnes de David et de Salomon donna nécessairement des habitudes de luxe aux riches Israélites, surtout aux habitants de la capitale, qui voulurent sans doute, à l'exemple de leurs rois, avoir des musiciens à leur service. Or, comme ils ne tenaient pas les lévites dans leur dépendance, ils durent faire apprendre la musique à des esclaves, ou bien acheter des esclaves déjà instruits dans la profession, pour amuser leurs loisirs. Aucun passage, à la vérité, n'exprime cette opinion, mais nous voyons qu'au retour de la captivité les Juifs avaient avec eux un nombre considérable d'esclaves où se trouvaient des musiciens et musiciennes au nombre de deux cents, selon l'hébreu et la Vulgate[4]; de deux cent quarante-cinq, selon Joseph[5], et de deux cent soixante-cinq selon les Septante[6]; il n'est guère permis de penser que l'usage des *esclaves à talent* n'ait pas été antérieur à la captivité, et qu'il ait été emprunté aux Babyloniens. Cette circonstance fait connaître que la captivité des Israé-

[1] *I Rois*, ch. X, v. 27.
[2] *I Rois*, ch. IV, v. 22 et 23.
[3] *I Rois*, ch. XI, v. 23.
[4] *Esdras*, ch. II, v. 65.
[5] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. XI. c. 4.
[6] *I Esdras*, ch. V, v. 41.

lites avait été assez douce ; ils avaient été faits *captifs*, mais non tous réduits en *esclavage;* ils revenaient avec des esclaves, des chevaux, des chameaux ; ils avaient apparemment commercé, et leurs affaires avaient prospéré ; mais ils n'avaient pas cessé de se souvenir de Jérusalem, de mettre dans cette terre chérie l'unique source de leur joie, et de prononcer les plus terribles imprécations contre la fille de Babylone [1].

Ces esclaves musiciens, possédés par les riches familles, avaient sans doute pour principal emploi de faire entendre de la musique pendant les repas, usage qui paraît avoir été extrêmement commun dans la Judée [2]; on attachait un grand prix à la présence des musiciens en pareille occasion [3]. Le kinnor, le nebel, le halil et le toph [4] venaient alors ajouter à la gaîté des festins. Quant au chant, il y avait été admis dès une très-haute antiquité, et nous voyons Raguel, autrement Jethro, le beau-père de Moïse, unir sa voix à celle d'Aaron et de toute la multitude conviée à un grand festin, et chanter d'une commune voix des hymnes au Dieu leur libérateur et leur sauveur, à Moïse, qui avait si puissamment contribué à la sortie d'Égypte, et enfin à l'armée, qui s'était comportée glorieusement [5].

Les fêtes des Israélites étant à la fois religieuses et civiles, il y avait vraisemblablement certains chants consacrés pour ces circonstances, où la louange de la divinité venait s'unir à la joie du festin; l'on entonnait ainsi un hymne à la suite du repas pascal ou des

[1] *Psaume* CXV.
[2] *Isaïe*, ch. V, v. 12. — *Amos*, ch. VI, v. 5. — *Ecclésiastique*, ch. XL, v. 2. — *Luc*, ch. XV, v. 25.
[3] *Ecclésiastique*, ch XXXII, v. 7.
[4] *Isaïe*, ch. V, v. 12 — Sur ces instruments, voyez l'article suivant.
[5] JOSEPH. *Antiquités judaïques*. l. III, ch. 3.

pains azymes. L'Évangile nous apprend que Jésus chanta cet hymne avec ses apôtres à la suite de la dernière cène [1]; c'était, selon quelques-uns [2], le psaume CXIII : *In exitu Israël de Ægypto* : Baronius, qui, le premier, a émis cette opinion, s'appuie sur l'autorité d'un ancien rituel hébreu qu'il dit avoir eu entre les mains.

Les chansons de table [3] n'étaient pas toutes aussi religieuses ni d'une origine aussi respectable ; les chansons satyriques [4] avaient grand cours parmi les buveurs israélites, et, à l'égard des chansons libres, il n'est pas douteux qu'ils ne s'en donnassent à cœur joie, comme dans tous les temps et dans tous les pays.

Dans les festins célébrés à l'occasion des noces, la musique devait naturellement briller de son plus vif éclat ; il y avait des chants consacrés pour cette occasion [5]; on allait au-devant des mariés avec des musiciens, et dans cette cérémonie l'on faisait surtout usage du tambour [6].

La musique servait encore à provoquer des alliances moins licites et une ivresse plus dangereuse que celle des festins. Des beautés peu cruelles, pour donner un nouveau charme à leurs voluptueuses agaceries, et aiguillonner plus sûrement les passions ardentes de la jeunesse, chantaient en accompagnant leur voix des sons du kinnor [7]; le fragment d'une vieille chanson

[1] *Mathieu*, ch. XXVI, v. 30.

[2] BARONIUS. *Annales ad ann. Christi* 34, *Mém.*, 65. — MARTINI. *Storia, della musica*, t. I, p. 352.

[3] *Psaume*, XLI, v. 5. —*Isaïe*, ch. XXIV, v. 9; ch. XXVII, v. 2.

[4] *Psaume* LVIII, v. 5. – *Job*, ch. XXX, v. 9. — *Thrènes* ou *Lamentations*, ch. III, v. 19.

[5] *Isaïe*, ch. XXIV.

[6] *I Macchabées*, ch. IX, v. 40.

[7] *Isaïe*, ch. XXIII, v. 16.

hébraïque nous l'atteste : « Prends le kinnor, y est-il dit, prends le kinnor, courtisane oubliée, joue bien, chante beaucoup, l'on se souviendra de toi[1]. »

La musique avait un plus noble emploi chez les *Thérapeutes*, qui prenaient ce nom comme s'occupant sans cesse de la guérison de l'âme. Ils vivaient en communauté, entièrement adonnés à la vie contemplative; leur secte se rapprochait en beaucoup de points de celle des Pythagoriciens. Ils étaient Juifs, et non chrétiens, bien que cette dernière opinion ait été soutenue. Répandus surtout dans la haute Égypte, comme les Esséniens dans la Palestine, on les appelait *contemplateurs de la nature*. Voici ce qu'en rapporte un auteur vivant à l'époque où leur communauté était florissante :

« Dans leurs repas, l'un d'eux, choisi pour président, explique les allégories de l'Écriture et en éclaircit les obscurités. Son discours terminé, il se lève aux applaudissements de l'assemblée, et entonne, à la louange du Très-Haut, une hymne composée par lui ou empruntée à un de leurs anciens poëtes. Ils possèdent en effet un grand nombre de poésies et cantiques trimétriques; ils ont des prières et hymnes monostrophes ou polystrophes fort agréablement composés, et qui se chantent dans les libations, à l'autel, ou bien pendant certaines marches ou évolutions particulières à la secte. Après le président, chacun chante à son tour et selon son rang; tous écoutent en silence jusqu'à l'éphymne ou conclusion de l'hymne; alors toutes les voix se réunissent en un chœur général.

« Le repas achevé, ils célèbrent la sainte *pannychide* (sans doute la virginité de l'âme), comme il suit. Tous

[1] *Isaïe*, là même.

se lèvent ; deux chœurs se forment au milieu du cénacle, l'un d'hommes, l'autre de femmes ; à la tête de chacun est un chef habile dans la musique. Chaque chœur commence des hymnes d'allégresse en diverses mesures, dont le chant antiphonique ou général est réglé par le mouvement des mains [1]. Quelquefois, pleins d'un divin enthousiasme, ils marchent, ils s'arrêtent, selon que l'indiquent les strophes et antistrophes. Enfin, lorsque le chœur des hommes et celui des femmes se sont, chacun de leur côté, élevé l'âme par ces pieuses mélodies, animés du pur amour de Dieu, toutes les voix s'unissent de nouveau, et les deux chœurs n'en font plus qu'un... où la voix grave des hommes forme, avec la voix aiguë des femmes, un ensemble délicieux, une musique parfaite [2]. »

L'union de la musique et des festins est chose si naturelle et si universelle, qu'il n'est pas nécessaire de supposer que les Israélites aient emprunté cet usage aux Égyptiens, mais on peut croire qu'ils leur durent celui des thrênes ou lamentations à la mort de tout personnage considérable, ainsi que celui des pleureuses à gages. Quelquefois les poëtes les plus habiles employaient leur talent à célébrer les qualités du défunt ; ainsi nous voyons Jérémie composer des lamentations lors de la mort de Josias [3], et les chants où le nom de ce roi est conservé répétés par tous les musiciens de l'époque, usage, disent les *Chroniques*, conservé depuis ce temps. Si j'entends bien ce passage, il signifie que, dans les lamentations faites depuis la mort de Josias, on reparlait toujours de lui, et il ne suppose aucune-

[1] Voyez section I, ch. II, p. 67.

[2] Philon. *De la vie contemplative*, dans ses *Œuvres*, t. II, p. 484 et suiv.

[3] *II Chroniques*, ch, XXXV, v. 25.

ment que l'habitude de célébrer par des chants lugubres le décès des personnages haut placés date seulement de Josias et de Jérémie ; plus de quatre siècles auparavant, David avait composé sur la mort de Saül et de Jonathas, tués à Gelboé en combattant contre les Philistins, un chant funèbre plein de sensibilité, de mouvement et de vraie poésie, et dans lequel on a cru retrouver l'élégie sous sa forme la plus ancienne [1] ; il y déplorait le trépas des braves d'Israël, de Saül, l'oint du Très-Haut, cher aux femmes qu'il couvrait d'ornements et de parures pris sur les ennemis, n'ayant jamais en vain tiré le glaive ; et de Jonathas, beau, aimable, au-dessus de tous, son ami, son frère chéri, dont les flèches terribles n'avaient jamais reculé [2].

Je viens de marquer qu'aux funérailles on employait des pleureuses ; on y ajouta plus tard des flûtistes [3] et autres musiciens ; cette dernière coutume paraît n'avoir commencé qu'à une époque assez récente : on n'en trouve aucune trace dans l'ancien Testament [4], et c'est sans aucun fondement que La Borde prétend que les funérailles d'Abner furent célébrées au son des instruments [5], en citant le second livre de Samuel, où il n'en est pas dit un mot. L'usage des instruments dans les cérémonies funèbres s'introduisit sans doute en Palestine après la captivité ; mais le premier évangéliste ne laisse aucun doute sur son existence, confirmée d'ailleurs par d'autres témoignages. Il paraît que, si le défunt jouissait de l'estime publique,

[1] SOUCHAI. *Mémoire sur l'élégie*, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres*, t. 10, p. 539 de l'éd. in-12.

[2] *II Samuel*, ch. I, v. 18.

[3] *Mathieu*, ch. IX, v. 23 ; ch. XI, v. 17. — JOSEPH. *De la guerre des Juifs*, l. III, ch. 30.

[4] CALMET. *Sur le passage précité de* S. Mathieu.

[5] LA BORDE. *Essai sur la musique*, t. I, p. 213.

sa famille n'était pas seule à faire la dépense du convoi, c'était à qui retiendrait des musiciens pour chanter les hymnes funèbres usités en pareille circonstance [1]. Un ancien livre hébreu, non admis toutefois dans le canon des Juifs, et dont l'original ne subsiste même plus, semble proscrire un tel usage, en disant que, « dans le deuil, la musique est importune [2] ; » mais ce passage ne me semble pas avoir ici le sens précis et spécial qu'on pourrait lui donner à une première lecture ; l'auteur parle, selon moi, de la musique considérée sous le point de vue ordinaire, ce qui équivaut à dire que les passe-temps joyeux ne sauraient convenir aux âmes affligées ; je ne pense pas qu'il soit ici question de chants expressément adaptés à la circonstance, et plus propres, en conséquence à augmenter et nourrir la tristesse qu'à inspirer la gaîté. Du reste, il est certain que le Thalmud semble faire une obligation de cette pratique, en prescrivant « au plus pauvre des Israélites dont la femme vient à mourir, de ne pas employer moins de deux flûtistes et une pleureuse à ses funérailles [3]. » Le prince des rabbins, Maimonides, surnommé la *lampe d'Israël*, parle dans le même sens, en ajoutant que, s'il s'agit d'un homme riche, on doit agir conformément à la position sociale du défunt [4].

D'après ce qui vient d'être dit, la flûte paraît avoir été l'unique instrument funèbre ; la trompette fut, durant plusieurs siècles, le seul instrument militaire ; c'est Moïse qui en avait prescrit l'usage [5]. De son vi-

[1] Joseph. *De la guerre des Juifs*, l. III, ch. 30.

[2] *Ecclésiastique*, ch. XXII, v. 6.

[3] *Talmud*, dans Spencer. *De legibus Hebræorum*, l. IV, ch. 4, § 6, t. II, p. 1136. — Martini. *Storia della musica*, t. I, p. 63.

[4] Maimonides, dans Spencer, t. IV, ch. 4, § 23, p. 1133.

[5] *Nombres*, ch. 10, v. 10. — Voyez plus haut, p. 229 et suiv.

vant, et tant que les Israélites séjournèrent dans le désert, la trompette servit pour indiquer l'instant du départ des différentes tribus [1]. Plus tard, elle conduisit les peuples au combat [2] : il est presque inutile de rappeler l'effet produit par les trompettes au siége de Jéricho [3] ; cet instrument guerrier fut, comme on l'a vu [4], d'un grand secours à Gédéon, dans son attaque contre les Madianites ; on se souvient que ce chef mit entre les mains de ses trois cents combattants une corne-trompette et une cruche, et qu'à un signal convenu tous commencèrent à sonner en brisant les cruches, puis, quittant leurs cornes, ils crièrent : « Guerre pour Iéhovah et pour Guidône (Gédéon). » Tout ce fracas causa un tel trouble parmi les ennemis, qu'ils tournèrent leurs glaives les uns contre les autres, et s'enfuirent en s'entre-tuant [5]. Si la trompette donnait le signal des combats, elle servait aussi à sonner la retraite [6].

On est surpris, au premier abord, de voir les trompettes de guerre sonnées par les prêtres [7] de même que celles du temple, mais cet étonnement cesse au souvenir des paroles de Moïse, qui présente le son des trompettes comme attirant les regards de Iéhovah sur son peuple chéri : « Quand vous marcherez à la guerre contre un oppresseur, avait dit le grand législateur des Israélites, faites retentir bruyamment les trompettes, l'Éternel votre Dieu se souviendra de vous, et vous

[1] JOSEPH. *Antiquités Judaïques*, l. III, ch. 11.

[2] *Juges*, ch. III, v. 27. — *I Samuel*, ch. XIII, v. 3. — *Épître aux Corinthiens*, ch. XIV, v. 9.

[3] *Josué*, ch. VI, w. I et suiv.

[4] Voy. p. 237.

[5] *Juges*, ch. VII, w. 18 et suiv.

[6] *II Samuel*, ch. XVIII, v. 16; ch. XX, v. 22.

[7] *II Chroniques*, ch. XIII, w. 12, 14.

serez délivrés de vos ennemis[1]. » Cette idée que le son des trompettes sacerdotales était entendu par le Très-Haut, devait assurément inspirer la plus grande confiance, et singulièrement animer le courage des soldats et des généraux. Aussi voyons-nous Abia s'en prévaloir dans le discours adressé à l'armée de Jéroboam II, roi d'Israël, pour la détourner de combattre contre celle de Juda, à cette triste époque où la guerre civile, plus encore que la guerre étrangère, préparait la ruine de l'empire de David : « Iéhovah marche devant nous, s'écrie le roi de Juda, ses prêtres, avec des trompettes retentissantes vont sonner bruyamment contre vous[2]. »

A une époque plus récente, Josaphat établit un corps de musiciens qui devaient précéder l'armée et louer avec elle la majesté du Très-Haut en chantant : « Rendez grâce à Iéhovah, car sa bonté est éternelle[3]. » Au retour du combat, on entonne des chants de victoire au son des trompettes, des kinnors et des nebels[4]. Cette musique militaire et civile fut rétablie lorsque l'on reconstruisit Jérusalem au retour de la captivité; un corps de musiciens fut alors présent à la bénédiction du mur d'enceinte[5].

Il appartenait encore aux trompettes, lors des cérémonies de la consécration des rois, d'annoncer au peuple l'intronisation du souverain nouveau[6]; et, dans ce cas, aux acclamations s'unissaient les battements de mains ou applaudissements, accompagnés des cris de *vive le*

[1] *Nombres*, ch. 10, v. 9.
[2] *II Chroniques*, ch. XIII, v. 12.
[3] *II Chroniques*, ch. XX, v. 21.
[4] Là même, v. 28.
[5] *Néhémie*, ch. XII, v. 29. — Voy. p. 261.
[6] *I Rois*, ch. I, w. 34, 39, 41. — *II Rois*, ch. IX, v. 13 ; XI, v. 14. — *II Chroniques*, ch. XXIII, v. 13.

roi[1]. L'habitude de saluer de ce cri les monarques dont l'expérience n'a point encore été faite, remonte à une très-haute antiquité. On jouait ensuite des instruments, et plus spécialement du halil[2], et l'on chantait des hymnes d'actions de grâce[3]; mais, alors comme toujours, les trompettes conservaient une position particulière, en raison de la dignité dont les exécutants étaient revêtus, et des souvenirs qu'elles rappelaient.

Ces mêmes trompettes, qui annonçaient l'élévation d'un trône, pouvaient aussi préluder à son renversement, car l'on s'en servait comme d'une sorte de tocsin lorsque l'on voulait exciter une sédition[4]. Elles avaient un plus illustre emploi quand elles venaient augmenter la pompe d'un serment fait par le peuple d'être fidèle à l'Éternel[5].

Les chants de victoire et d'actions de grâces que je viens de signaler remontaient, chez les Hébreux, à l'époque de la sortie d'Égypte; le premier cantique de Moïse[6], celui de Debborah[7], et probablement un grand nombre d'autres qui n'ont point été conservés, étaient de véritables chansons nationales et patriotiques destinées à être répétées pendant de longues suites d'années. Il est à remarquer que, dans le cantique de Moïse et dans celui de Debborah, le premier verset est fort susceptible de faire refrain et de se graver facilement dans la mémoire. On croit que le recueil intitulé Sepher Yaschar[8], d'où est tirée la légende

[1] *II Rois*, ch. XI, v. 12.
[2] *I Rois*, ch. I. v. 41. — Sur le *halil*, voy. l'art. suivant, § 3.
[3] *II Chroniques*, ch. XXIII, v. 13.
[4] *II Samuel*, ch. 15, v. 10; ch. XX, v. 1.
[5] *II Chroniques*. ch. XV, v. 14.
[6] *Exode*, ch. XV, w. 1 et suiv. — Voy. plus haut, p. 221 et 238.
[7] *Juges*, ch. V, w. 2 et suiv.
[8] *Josué*, ch. X, v. 13.

du soleil arrêté par Josué [1], contenait les anciens chants héroïques des Hébreux [2]. Enfin, l'on peut aussi regarder comme des chants patriotiques plusieurs pièces contenues dans l'anthologie des cent cinquante psaumes cités habituellement sous le nom de David, mais dont les deux tiers environ appartiennent évidemment à des temps et à des régimes fort divers.

Je ferai plus tard quelques réflexions sur certains titres fort courts placés en tête d'un assez grand nombre de psaumes, et qui paraissent avoir rapport à la musique; un d'eux semblerait annoncer que les Israélites auraient eu non seulement des chansons patriotiques et militaires, mais encore des chants spécialement consacrés aux opérations de la vie et de l'économie domestique. Les psaumes VIII, LXXX et LXXXIII, portent en tête le mot hébreu *gethith*, que la plupart des interprètes traduisent par des termes correspondants à notre mot français *pressoir*, en conséquence, ces psaumes auraient été spécialement consacrés pour la *fête des pressoirs*, c'est-à-dire pour l'époque des vendanges ; ce serait une *épilénie*, comme disaient les Grecs. Toutefois il se présente une difficulté fort considérable, selon moi, c'est qu'il n'est question ni de raisins ni de pressoirs, ni de rien de pareil dans le texte de ces trois morceaux ; la vigne, son fruit, le suc généreux que l'on en tire, sont plusieurs fois mentionnés dans la Bible, comment croire que, dans des pièces expressément composées sur cette matière, on n'eût pas même nommé l'objet en question? Notez que l'on n'est aucunement d'accord sur la véritable signification de ce mot *gethith;* les uns croient que c'est le timbre ou air

[1] Là même.
[2] Voy. dans la *Bible* de CAHEN la note supplémentaire, t. VI, 100.

du psaume ; d'autres, un instrument de musique ; d'autres, une mélodie propre aux habitants de Geth, chantée par les femmes de ce pays. Que les Israélites aient eu, comme les Égyptiens[1] et les Grecs, des chansons particulièrement destinées à certaines circonstances de la vie privée ou civile, s'il ne s'agit que de conjectures, cette supposition n'offre assurément rien d'incroyable ; mais il faut convenir que la preuve tirée des psaumes *gethith* est bien peu significative.

On sait d'ailleurs d'une manière positive que des chansons de divers genres étaient fréquentes en Palestine dès la plus haute antiquité[2].

Mais ce fut seulement après la conquête du pays par les Romains, que les Israélites connurent de véritables actions dramatiques représentées sur des théâtres avec l'appareil convenable ; ils n'avaient même auparavant rien possédé qui ressemblât aux cirques, jeux et exercices publics, ayant sans doute complétement partagé, à cet égard, les idées des Égyptiens. Il n'est pas impossible qu'antérieurement à l'époque de la domination romaine, certains essais de représentations scéniques aient été tentés ; Salomon dit dans un passage déjà indiqué[3] : « J'ai rassemblé des chanteurs et des cantatrices[4]. » Le père Ménétrier trouve dans ces seules paroles une preuve suffisante pour déclarer que le peuple juif a connu la musique dramatique, ou, selon son expression, la musique *récitative*[5]. C'est aller un peu vite. Sans doute, il est possible de trouver dans divers psaumes une variété de formes, une sorte de mouve-

[1] Voy. section première, art. II, p. 48.
[2] Voy. plus haut, p. 266.
[3] Voy. p. 263.
[4] *Ecclésiaste*, II, 8 : Feci mihi cantores et cantatrices. »
[5] MÉNÉTRIER. *Des représentations anciennes et modernes*, p. 23.

ment, des transitions tantôt brusques, tantôt habilement ménagées, qui font de ces pièces des manières de petits drames : à la rigueur, on peut même distribuer le texte entre divers personnages, sans que la marche poétique ait à en souffrir, et sans que l'original subisse la moindre altération; Xavier Mattei a distribué de la sorte sa traduction des psaumes en vers italiens, et disposé quelques morceaux en forme de *cantates* à plusieurs voix, où différents personnages, secondés au besoin par les chœurs, forment de véritables actions dramatiques [1].

Le livre connu sous le nom de *Cantique des cantiques*, et qui paraît bien être de Salomon, malgré quelques passages qui donneraient à penser que ce monarque n'en est pas l'auteur, est aux yeux d'Origène, de saint Jérôme, de Cornélius a Lapide, du père Ménétrier et de plusieurs autres, un drame à peu près complet. Saint Jérôme voit dans ce précieux morceau d'antique poésie, une pastorale ou action de théâtre composée par Salomon à l'occasion de son mariage avec la reine d'Égypte; il y célèbre ses amours sous l'allégorie d'un berger et d'une bergère mutuellement empressés de se posséder; selon lui, cette suite de scènes a été chantée et non simplement récitée [2]. Origène voit dans cet épithalame un drame véritable dont différents personnages se partagent le chant, les récits et l'action [3]. Corneille van den Steen, c'est-à-dire de la Pierre, en latin Cornelius a Lapide, va plus loin; il divise le Cantique

[1] Saverio MATTEI. *I libri poetici della Bibbia tradotti dall' ebreo originale ed adattati al gusto della poesia italiana*, edizione terza napoletana; Napoli 1779.

[2] S. JÉRÔME. *Préface de sa traduction des quatre homélies d'Origène, dans* MÉNÉTRIER, p. 24.

[3] Cité par MÉNÉTRIER, p. 25.

des cantiques en cinq actes [1], et la distribution qu'il propose n'est pas trop mal entendue. Elle a été adoptée par l'abbé Cotin; cet écrivain auquel les satyres de Boileau ont assuré une assez fâcheuse immortalité, a paraphasé en vers français fort diffus le texte très-peu étendu de l'Écriture [2]. Avant eux, Loreto Mattei l'avait partagée en huit églogues [3]. Quant à Ménétrier, il admire cette pièce comme participant à la fois de l'épithalame, de l'églogue et des géorgiques [4]. Voltaire ne connaît « rien de plus naturel, de plus simple, de plus ingénu, de plus vrai, que le Cantique des cantiques... [5] On trouve, dit-il, dans cette églogue hébraïque, une esquisse de la poésie dramatique des Grecs [6]. »

C'est assurément la plus ancienne pièce de ce genre que nous connaissions. La marche en est aussi naïve que l'idée. Un prince allant à la chasse trouve une jeune fille occupée à garder les vignes par ordre de ses frères; charmé de cette rencontre, il lui déclare son amour; elle s'excuse d'avoir le teint hâlé, mais le prince ne l'en trouve que plus belle : « Tu es, lui dit-il, supérieure aux maîtresses du roi; »

Ces objets si glorieux
N'ont point d'attrait qui me touche;
Rien n'approche, sous les cieux,
D'un sourire de ta bouche,
D'un regard de tes beaux yeux [7].

[1] Là même.
[2] COTIN. *La pastorale sacrée, ou paraphrase du Cantique des cantiques selon la lettre, avec plusieurs discours et observations.* Paris, 1662, in-12.
[3] Loreto MATTEI. *La cantica distributa in egloghe.* Venise, 1686.
[4] MÉNÉTRIER. *Des représentations en musique,* p. 35.
[5] VOLTAIRE. *Lettre de M. Eratou* (Arouet) *à M. Clocpitre*, en tête du *Précis du* Cantique des cantiques, dans ses *Œuvres,* t. XII, p. 228, éd. Beuchot.
[6] VOLTAIRE. *Précis du Cantique des cantiques,* avertissement, p. 227.
[7] Imitation de VOLTAIRE.

En apprenant qu'elle est aimée, la jeune amante ne peut plus supporter l'excès de son bonheur.

Soutenez-moi, je languis, je me pâme,
Je meurs d'amour, versez sur moi des fleurs,
Inondez-moi des plus douces odeurs ;
Que sur mon sein mon tendre amant repose ;
Qu'en s'endormant de moi-même il dispose ;
Qu'il soit à moi dans les bras du sommeil ;
Que de ses mains il me tienne embrassée ;
Que son image occupe ma pensée,
Et qu'il m'embrasse encore à mon réveil.

Mais son amant l'a laissée entre les mains de ses compagnes, et il est parti continuer sa chasse ; il n'est plus là quand elle retrouve ses sens :

Je l'ai perdu, le seul bien qui m'enchante !

s'écrie-t-elle,

Ah ! je l'entends, j'entends sa voix touchante ;
Il vient, il ouvre, il entre. Ah ! je te voi ?
Mon cœur s'échappe et s'envole après toi.
Hélas ! une fausse image
Trompe mes yeux égarés.

Ses compagnes lui demandent quel est cet amant. « Quel est le bien-aimé que tu aimes d'amour, ô la plus belle des femmes ? » lui disent-elles. Son ardeur ne trouve pas d'expressions pour le dépeindre :

Le vainqueur que j'idolâtre
Est le plus beau des humains ;
L'Amour forma de ses mains
Son sein plus blanc que l'albâtre ;
L'ébène de ses cheveux
Ombrage son front d'ivoire,
Ce front noble et gracieux,
Ce front couronné de gloire ;
Un feu pur est dans ses yeux, etc

Elle veut l'aller chercher dans les villages voisins, mais il reparaît bientôt, fier de sa conquête. A la nuit, il se présente de nouveau et frappe à la porte de sa maîtresse; celle-ci refuse de lui ouvrir, mais à peine le voit-elle éloigné, qu'elle sort à la hâte, dans la crainte de l'avoir rebuté; elle court partout après lui; elle est blessée par une patrouille qui rôdait dans la campagne, et son manteau lui est volé. Ce n'est que le lendemain qu'elle découvre le bien-aimé, au moment où il sort le matin pour prendre le frais; les deux amants, brûlant des mêmes feux, heureux du même bonheur, se réunissent pour ne plus se quitter, et les sombres allées d'un jardin reçoivent de nouveau leurs serments amoureux.

Pour donner une explication du Cantique des cantiques plus conforme à certaines idées fort respectables assurément, mais bien peu fondées à mon avis, on a prétendu que ce petit drame roulait sur une espèce d'aventure arrivée à Salomon, et dont l'exposition a été faite à peu près comme il suit [1]. Une sulamite (c'est-à-dire une sœur utérine) avait été fiancée, malgré ses frères, à un jeune vigneron; ceux-ci, dans le but d'empêcher le mariage, offrirent leur sœur au roi Salomon. Tout épris qu'il était de sa beauté, le monarque ne voulut la posséder que si elle-même le préférait à l'époux de son choix; il la fit donc venir à Jérusalem, dans les jardins du palais, et lui mit sous les yeux toutes les pompes de sa magnificence, tâchant

[1] ANTON. *Salomonis carmen melicum quod* Canticum canticorum *dicitur ad metrum priscum et modos musicos revocavit, recensuit, in vernaculam transtulit, notis criticis atque aliis illustravit.* Wittemberg, 1800, in-8. Anton cite comme ayant partagé son opinion, IACOBI, DATH, HEZEL, LESSING, WELTUSEN et AMMON. Voyez, au surplus, sur le travail d'Anton l'article V de cette section.

ainsi de se concilier son amour. Ce fut en vain ; la sulamite, résolue de conserver son ancien genre de vie, préféra aux jardins royaux la vigne de son époux. De là Salomon aurait tiré une sorte de cantate pastorale souvent répétée par les musiciens du palais. Par ce bel exemple de fidélité conjugale, il voulait montrer quelle est la force d'un vêritable amour, et apprendre à ses sujets tourmentés par le goût du pouvoir et des richesses, à s'occuper plutôt du soin de leurs troupeaux, de la culture de leurs champs et de leurs vignes ; idée vraiment digne de la sagesse de ce prince, ajoute l'auteur allemand qui développe le plan que je viens d'indiquer[1].

Tout ceci n'offre rien qui ne puisse s'adapter sans trop d'effort au texte que nous possédons ; mais ce sont en somme de pures conjectures, et même elles ne s'accommodent pas tout à fait aux mœurs du temps et du pays. Quoi qu'il en soit, et sous tous les points de vue, ce petit poëme respire vraiment le plus précieux parfum d'antiquité, et je ne vois rien dans Théocrite et Virgile de plus animé, de plus vivement senti, de plus intéressant, que cette série de tableaux et de scènes pleines de tendresse et de volupté. Mais l'ancienneté même de l'ouvrage me fait douter qu'il ait jamais été représenté ; il n'a peut-être même été chanté que comme l'on chantait toute poésie, c'est-à-dire déclamé. Rien dans cette pièce ne peut prouver que l'auteur ait eu l'intention d'en faire l'objet d'une représentation scénique, et l'opinion de saint Jérôme, postérieur de treize siècles à Salomon, est, en cette occasion, d'un bien faible poids. Je pense que la forme dramatique de cet intéressant morceau peut le classer parmi les pastorales

[1] Anton. *Salomonis carmen*, etc., p. 6.

où des personnages sont mis en action, mais n'en saurait faire une pièce de théâtre. Les affirmations de Ménétrier, de Mattei et de quelques autres sur la *représentation* du *Cantique des cantiques* sont donc fort contestables. Mattei prétend [1] que cette pièce, ainsi que divers psaumes, se *chantaient* et se *dansaient* ou *mimaient* par des hommes et des femmes dans le temple et dans les processions. En cela, ajoute-t-il, David et Salomon ne s'étaient proposé d'autre but que de procurer aux Israélites un innocent plaisir qui les empêchât d'en rechercher d'autres tout à fait blâmables. Ces suppositions sont complétement gratuites, et ne reposent sur aucun texte positif. Comme nous le verrons, il est fort peu probable que les femmes aient jamais chanté, et à plus forte raison dansé dans le temple, et il faut convenir, d'un autre côté, que la représentation des scènes du Cantique des cantiques, habilement chantées et mimées, auraient pu, sans doute, être fort agréables, mais aussi les situations pleines de tendresse et d'amour, les tableaux passionnés et même lascifs qui s'y succèdent sans cesse eussent été fort peu édifiants; c'est au palais de Salomon, et non à l'habitation de Iéhovah que convenaient de tels divertissements.

Un autre motif qui rend les représentations de ce genre peu admissibles, c'est l'aversion que la loi et les habitudes inspiraient aux Israélites pour les spectacles de tout genre, aversion qui se manifesta constamment jusqu'à la dispersion, et ne s'est même entièrement effacée que de nos jours. Cet éloignement reposait en grande partie sur l'article de la loi qui défendait de la manière la plus expresse toute espèce de

[1] Saverio MATTEI. *I libri poetici della Bibbia. Della poesia lirica de' Salmi*, t. I, p. 400.

déguisement; l'homme ne devait jamais s'habiller en femme, ni la femme en homme. « Quiconque fait ces choses, dit le Pentateuque, est en abomination à l'Éternel [1]. »

La loi n'était pas si explicite à l'égard des jeux, des théâtres, des courses, etc.; mais elle s'interprétait dans ce sens, favorisé d'ailleurs par la maxime générale des Juifs de n'adopter, en quoi que ce fût, les usages des nations étrangères. Aussi, ces divertissements ne furent-ils admis qu'après de sérieuses difficultés, et à la dernière période de la réunion des Israélites en corps de nation, sous la domination des Romains.

Ils n'auraient jamais pu être établis, soit par ceux-ci, soit par d'autres conquérants; la révolte qui éclata plus tard eût été antérieure de plusieurs années, et les Juifs auraient tout souffert plus tôt que de les admettre. Ce fut Hérode, tyran cruel et bourreau de sa famille, mais prince habile et magnifique, qui exécuta l'idée de donner aux Juifs les spectacles jusqu'alors toujours repoussés. Quand il vit son pouvoir affermi, un de ses premiers soins fut d'instituer, en l'honneur d'Auguste, des jeux de lutte et de course célébrés tous les cinq ans. Pour qu'ils eussent lieu avec l'appareil convenable, et dans la vue d'en faire par la suite un usage plus fréquent, il construisit un théâtre à Jérusalem, et un vaste amphithéâtre hors de la ville; ces édifices étaient l'un et l'autre de la plus grande magnificence [2].

Dans l'espoir de leur donner une grande réputation, Hérode fit annoncer que de superbes récompenses seraient accordées à ceux qui viendraient y disputer les prix. Aussitôt accoururent de toute part les plus habiles

[1] *Deutéronome*, ch. XXI, v. 5.
[2] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. XV. ch. 11.

athlètes, les écuyers et conducteurs de chars les plus expérimentés, et avec eux les plus excellents musiciens, tant chanteurs qu'instrumentistes [1]. Le roi des Juifs avait pris tous les moyens de les attirer, accordant des prix non seulement aux nombreux concurrents qui s'étaient illustrés en première ligne, mais encore à ceux qui avaient brillé aux second et troisième rangs [2].

Il fit aussi venir à Jérusalem quantité de bêtes farouches contre lesquelles devaient combattre les criminels condamnés à mort. Beaucoup de Juifs s'élevaient avec raison contre cette coutume, qui leur semblait une impiété, et leur opposition s'étendait à tous les autres spectacles, dont ils considéraient l'introduction dans leur ville comme une corruption de l'ancienne discipline, et une déviation des antiques usages. Toutefois, Hérode pouvait leur répondre que si la loi n'admettait pas ces spectacles, elle ne les défendait pas non plus; si les combats de bêtes contre des hommes, même lorsque ceux-ci étaient des criminels condamnés à mort, pouvaient être justement taxés de barbarie, d'autres spectacles étaient assurément fort innocents; le chant et la danse avaient été de tout temps en usage chez leurs ancêtres, la régularisation, la périodicité, l'extension des exercices artiels et la construction d'édifices propres aux représentations de ce genre ne pouvait non plus avoir aucun inconvénient. Peut-être Hérode leur fit-il ces observations ou autres analogues, car ils finirent par borner leurs réclamations à la présence des figures d'hommes placées dans le théâtre, ce qui ne pouvait être sup-

[1] JOSEPH. Là même.
[2] JOSEPH. *Guerre des Juifs contre les Romains*, l. I, ch. 16.

porté. Ils feraient bon marché du reste, ajoutaient-ils, mais pour ces figures, la loi de Dieu s'opposait formellement à leur présence. Cette interprétation de la loi, bien qu'ayant pour elle la tradition et la pratique de plusieurs siècles, était purement pharisienne, et ne pouvait convenir qu'à ces hommes auxquels Jésus reprochait de s'attacher à la lettre qui tue plutôt qu'à l'esprit qui vivifie [1]. Moïse avait défendu aux Israélites de faire des images sculptées *pour les adorer* [2], et ce précepte mal compris, dont l'auteur lui-même avait fixé le véritable sens, puisqu'il n'avait pas craint de placer des chérubins sur l'arche, et que le sage Salomon l'avait imité à cet égard, empêcha tout progrès des arts du dessin dans la Judée. Quoi qu'il en soit, Hérode prit les réclamants au mot, niant l'existence d'aucune figure d'hommes dans les théâtres par lui construits, et invitant sur-le-champ les principaux d'entre eux à le suivre. Arrivés au théâtre, tout entouré de trophées et d'inscriptions à la louange d'Octave-Auguste, ils se récrièrent à cette vue. Qu'est-ce? dit Hérode. Comment, répondirent-ils, ne sont-ce pas là des figures d'hommes? Hérode, sans rien répondre, donna l'ordre d'ôter tous les ornements qui formaient chaque trophée, et un instant après il ne restait plus que les poteaux sur lesquels ils étaient. Ce fut un rire général; le tumulte s'apaisa [3], et la plupart s'accommodèrent d'une innovation qui, attirant de nombreux étrangers à Jérusalem, contribuait puissamment à la prospérité de la ville.

Qui le croirait, pourtant? Dix d'entre ceux qui s'é-

[1] *Évangile.*
[2] *Exode*, ch. XX, w. 4, 5.
[3] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. XV, ch. 11.

taient prononcés en cette occasion, plus opiniâtres que les autres, ourdirent une conspiration contre Hérode, et ce prince, auteur impuni de tant de meurtres, et si souvent oppresseur du peuple, vit ses jours exposés pour avoir procuré à Jérusalem des jeux et des théâtres. Ces dix conjurés, dont le fanatisme avait du moins l'excuse de l'attachement à la loi de leurs pères, résolurent de poignarder le roi dans le lieu même dont l'existence excitait si fort leur antipathie. Informé de leur résolution au moment même où il sortait pour aller au théâtre, Hérode rentra immédiatement, fit saisir, condamner et mettre à mort les dix conjurés, qui périrent au milieu des supplices avec un admirable courage, en protestant que la piété seule et l'amour du bien public avait dirigé leurs poignards. La conservation de la loi de leurs pères leur était, disaient-ils, plus chère que la vie, et tout homme de bien devait penser comme eux [1].

Dans les villes nouvelles qu'il édifia ou reconstruisit, Hérode ne manqua jamais de faire bâtir des théâtres et des amphithéâtres capables de le disputer aux plus beaux ouvrages en ce genre [2], et dont la dédicace se faisait avec une pompe et une dépense infinies; en ces occasions, de très-habiles musiciens étaient appelés des contrées les plus éloignées [3].

Telle était la libéralité de ce prince et son goût pour les arts et la renommée, que sa générosité s'étendait bien au delà des frontières de la Judée; ayant su que, faute de fonds suffisants, les jeux olympiques ne se célébraient plus avec leur ancienne magnificence, il al-

[1] Joseph. Là même.
[2] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. XV, ch. 13.
[3] Joseph. *Ant. jud.*, l. XVI, ch. 9.

loua un revenu annuel aux directeurs de ces jeux pour leur rendre leur ancienne splendeur [1].

Hérode Agrippa, héritier du goût magnifique et des bonnes qualités de son aïeul, fit aussi, de 30 à 40 de l'ère vulgaire, construire divers théâtres [2]. Son fils agit dans le même sens [3], et s'occupa aussi, comme on l'a vu [4], d'arrangements relatifs à la distribution des offices musicaux du temple.

Il paraît, au reste, que l'influence de quelques pharisiens entêtés ne se fit pas longtemps sentir, et que la première aversion des Juifs pour le théâtre fut promptement vaincue; les successeurs d'Hérode en ouvrirent sans difficulté plusieurs nouveaux, maintinrent les anciens, et avant la ruine de Jérusalem, arrivée un peu moins de soixante-dix ans après la mort d'Hérode Ier, dit le Grand, plusieurs Juifs avaient embrassé la profession de comédien. Un d'eux, nommé Alitus, fort aimé de Néron et de l'impératrice Poppée, obtint sans difficulté la grâce de divers sacrificateurs, ses compatriotes, compromis en raison de plaintes faites sur leur compte par le gouverneur de Judée [5]. Cet artiste était ami de l'historien Joseph, d'où l'on peut conclure que celui-ci était un pharisien raisonnable, exempt des extravagants scrupules de sa secte. Plus tard, l'on voit qu'à Rome d'autres Juifs avaient également adopté cette profession [6].

L'éloignement que les Israélites avaient d'abord témoigné pour les amusements scéniques existait éga-

[1] Joseph, l. XVI, ch. 11.
[2] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. XIX.
[3] Joseph, l. XX, ch. 8.
[4] Voy. plus haut, p. 251.
[5] Joseph. *Autobiographie*, au commencement.
[6] Martial. *Épigrammes*, l. VII, épig. 82.

lement en Egypte[1]; mais on ne partageait aucunement, dans la Judée, le mépris professé par les Égyptiens pour la profession musicale. La musique, au contraire, paraît avoir joui de tout temps de la plus grande estime. Rappelons-nous, en effet, ces chœurs de prophètes accompagnés de chants et d'instruments[2]; la musique était toujours associée à de la prophétie, et celle-ci même semblait, en quelque sorte, en être un résultat; ainsi, dans une circonstance solennelle, il faut qu'Élisée entende le son d'un instrument pour recevoir l'inspiration d'en haut[3].

C'est peut-être pour cela que des instruments étaient sculptés sur les parois extérieures du temple[4]. On les avait d'ailleurs continuellement sous les yeux, puisqu'ils se reproduisaient sur les pièces de monnaie courante[5]. Comment d'ailleurs la musique n'aurait-elle pas été en honneur chez les Israélites, après avoir été l'une des occupations habituelles du plus grand de leurs rois? Et d'un autre côté, le corps des musiciens lévites n'était-il pas, par sa position et ses priviléges, entouré de la plus grande vénération? ne jouissait-il pas des mêmes prérogatives que les prêtres égyptiens, dépositaires de toutes les connaissances scientifiques et artielles? Il suffit de se souvenir qu'après le retour de la captivité, la noblesse consista toujours à être des races sacerdotales et lévitiques[6]; or, les musiciens du temple ne cessèrent jamais de leur appartenir; on

[1] Voyez sect. I, p. 51.
[2] *I Samuel*, ch. X, v. 5. — Voy. aussi le neuvième *excursus*.
[3] *II Rois*, ch. III, v. 15.
[4] PLUTARQUE. *Propos de table*. Livre IV, question 5.
[5] Voy. fig. 96, pl. XXVIII, et art. III, § 2.
[6] JOSEPH, dans son *Autobiographie*, au commencement.

comprend dès lors de quelle considération la musique devait jouir en général.

Il est donc fort vraisemblable qu'elle fut cultivée par de nombreux amateurs; il paraît que dans chaque famille on formait des chœurs de musique vocale et instrumentale [1]; les autres arts étant inconnus, on s'occupait sans doute beaucoup, dans les riches familles, de musique et de poésie. Cependant, la culture de l'art n'a pu être aussi commune que l'ont pensé certains auteurs; on risquait, selon ces écrivains, de passer, en Judée comme en Grèce, pour un homme mal élevé, si l'on se montrait étranger à la musique et à la poésie [2]; en sorte que la plupart savaient chanter et jouer des instruments [3]. Une semblable hypothèse donnerait l'idée d'une diffusion plus générale qu'il n'est permis de le supposer, eu égard aux temps, aux lieux, aux mœurs, en un mot, à toute la physionomie historique de la nation juive.

ARTICLE III.

Instruments des Hébreux.

§ I. *État de la question.*

Il s'en faut de beaucoup que nous possédions, à l'égard de la Judée, des renseignements aussi précis et aussi nombreux que ceux des sculptures et peintures égyptiennes : ces antiques débris de l'art nous ont du moins éclairé sur la forme et la nature des instruments; c'est déjà un grand avantage pour des temps si reculés et sur lesquels il faut se résoudre à ignorer tant de

[1] *Thrènes* ou *Lamentations*, ch. V, vv. 14, 15.
[2] Mattei. *I libri poetici, etc. Dissertazion prima*, t. I p. 209.
[3] Fleury. *Mœurs des Israélites et des chrétiens*, p. 79.

choses. Rien de pareil n'existe pour les instruments hébreux; une confusion extrême empêche d'apercevoir distinctement aucun fait positif; il n'est, pour ainsi dire, pas un seul instrument qui n'ait passé, selon l'opinion des différents interprètes, par les trois classes des instruments à cordes, à vent et à percussion. Aucun fil pour conduire dans ce dédale, et si parfois il est possible d'en éclairer les ténébreux détours par quelque trait de lumière, les objets apparaissent sans forme et sans couleur déterminées, en sorte que l'écrivain sage craint toujours d'avoir été trompé par les créations fantasques de sa propre imagination.

Que penser après cela de ces auteurs qui ont représenté dans leurs ouvrages les dessins de tels ou tels instruments? Que dire de Nachtigal, autrement Ottomarus Luscinius, que dire de Kircher, qui, l'un et l'autre, abusent si audacieusement de la crédulité des lecteurs et donnent dans leurs musurgies[1], des dessins d'instruments tirés de leur seule imagination qui se reproduisent ensuite dans une foule de livres rédigés par des écrivains peu judicieux, disposés à recevoir sans vérification ce que d'autres ont témérairement affirmé? Dépourvues de preuves suffisantes et d'autorités réelles, de semblables figures méritent à peine un coup d'œil, comme dit le père Mersenne[2]. En effet, d'où ces auteurs savent-ils que les flûtes, les guitares, les cymbales dont-ils donnent les dessins étaient jadis en usage chez les Hébreux? Où ont-ils vu ces instruments? Où existent-ils?

[1] LUSCINIUS. *Musurgia seu praxis musicæ*. Argentorati, 1536, 1542, In-4°. — KIRCHER. *Musurgia universalis*, l. II, t. I, p. 48 et suiv.

[2] MERSENNE. *Quæstiones celeberrimæ in Genesim*, dans UGOLINI, col. 506. « Plurima instrumenta depinxit Ottomarus Luscinius, lib. I Musurgiæ, sed quæ vix aspectu digna judico, cum sine auctoritate ac ratione loquatur. »

Le lecteur a pu reconnaître que, dans le cours de cette histoire, on n'a pas procédé de la sorte, aussi ne trouvera-t-il dans les dessins qui l'accompagnent qu'un bien petit nombre d'instruments hébreux; les figures données dans la section précédente pourront y suppléer. Effectivement, tout porte à croire que les instruments de la Judée ne différaient pas beaucoup, du moins quant à la forme, de ceux des Égyptiens et peut-être étaient absolument les mêmes. Calmet ne craint pas d'avancer qu'à cet égard ils n'ont rien eu à eux[1]; il est constant, dit ce sage commentateur, que les Juifs ont reçu leurs instruments des Chaldéens auxquels ils doivent leur origine, des Égyptiens avec lesquels il furent longtemps mêlés, enfin même si l'on veut des Phéniciens et des peuples de l'Arabie au milieu desquels était enclavée la Palestine. Jamais la pensée ne leur est venue de revendiquer aucune invention en ce genre.

Avant de parler des instruments, il semblerait convenable de rassembler ici le petit nombre de renseignements vrais ou supposés que l'on possède sur la musique vocale des Hébreux, mais comme ils se rapportent tous à l'exécution des compositions sacrées dans le temple, il sera mieux de renvoyer à l'article suivant les conjectures et observations sur ce sujet.

§ 2. *Instruments à cordes.*

On croit généralement que le corps ou la caisse des instruments à cordes connus des Hébreux était en bois de sapin ou de cyprès. C'est sans doute pour cela que

[1] CALMET. *Sur les instruments de musique des Hébreux.* col. 777, dans le tome XXXII du *Thesaurus antiquitatum sacrarum* d'UGOLINI.

l'Écriture, en parlant des instruments à cordes accompagnant les hymnes du Très-Haut, les désigne fréquemment sous le terme d'instruments *de bois*. L'opinion qui voit dans cette expression l'idée d'un instrument spécial tel que le claquebois ou échelette, la cresselle, les castagnettes, etc., ne me semble point admissible.

Dans un autre passage de la Bible, il est dit que Salomon fit faire, pour le temple et pour son palais, des rampes en bois d'algoumine ou d'almouguine, car ce mot paraît dans le texte hébreu sous ces deux formes par la figure que les grammairiens appellent métathèse, c'est-à-dire transposition de lettres. Il fit aussi faire des nebels et des kinnors de ce même bois [1]. Qu'était ce que l'algoumine? Les Septante traduisent simplement des *bois travaillés* [2]; la Vulgate dit des bois de *thymes*, ce serait du bois de thya ou thuya, espèce de cyprès. Luther dit bois d'ébène; qui autorise son interprétation? selon d'autres algoumine serait ici pour *agal goumine*, la goutte des gommes; cette explication se trouverait favorisée par Joseph qui pense [3] que les instruments de Salomon étaient d'ambre; mais comment supposer des instruments de grande dimension, tels que les kinnors et les nebels entièrement confectionnés au moyen de cette matière? L'opinion d'Iar-hi et de Kim-hi [4] n'est guère plus admissible, car ils prétendent qu'il s'agit de corail. L'interprétation la plus acceptable serait celle de Gesenius [5] qui regarde *goumine* comme un mot arabe accompagné de son article

1 *I Rois*, ch. X, v. 11.
2 « Ξύλα πελεκητά. »
3 JOSEPH. *Antiquités judaïques*, liv. VIII, ch. 2.
4 Dans la *Bible* de CAHEN, t. VIII, p. 48.
5 Là même.

ainsi qu'il arrive souvent dans la composition des substantifs orientaux[1]. Cette expression désignerait le bois de sandal, fort propre en effet à la fabrication des instruments.

Les Israélites ainsi que les Égyptiens paraissent n'avoir jamais eu aucune connaissance des cordes métalliques et avoir toujours fait usage pour leurs instruments de cordes fabriquées avec des intestins d'animaux.

Les premiers instruments dont il soit fait mention dans la Bible sont le kinnor et le huggad ; leur invention est attribuée à Iobal ou Jubal fils de Lamech[2], et l'on peut sans risque adopter l'opinion d'après laquelle l'auteur de la Genèse aurait voulu désigner par le terme de kinnor tous les organocordes ou instruments à cordes et par celui de huggad tous les organémons ou instruments à vent : la suite de ce paragraphe viendra corroborer cette première hypothèse.

Au milieu de mille opinions contradictoires, on démêle que le kinnor était fait en bois[3], avait une forme triangulaire[4], était monté de nerfs ou d'intestins d'animaux[5], tendus dans la longueur de l'instrument d'où, selon quelques-uns, lui était venu son nom[6] et que le nombre de ses cordes était fort variable. On lui en donne tantôt six[7] tantôt vingt-quatre[8], tantôt quarante-sept[9] et plus probablement dix[10]. On verra en

[1] Voyez la première section de ce livre, p. 79 et 114
[2] *Genèse*, ch. IV, v. 21.
[3] *I Rois*, ch. X, v. 72. — *II Chroniques*, IX, 5.
[4] Pseudo Hieronymus. *Epistola* 28.
[5] R. Abraham. *Schilte hagghiborim*, dans Ugolini, col. 68.
[6] Là même.
[7] Pseudo Hiéronymus. *In psalmos.*
[8] Pseudo Hieronymus. *Epistola* 28.
[9] R. Abraham *Schichte hagghiborim*, col. 68.
[10] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. VII, ch. 10.

outre qu'il y avait d'autres instruments analogues qui pourraient bien n'avoir différé que par la dimension ou le nombre des cordes. Monté de dix cordes, l'instrument se jouait avec un plectre; du moins cette particularité est-elle nettement exprimée par Joseph[1], à moins qu'il n'ait voulu désigner l'instrument spécial appelé kinnyre.

La description ci-dessus peut fort bien s'appliquer à la harpe égyptienne, et les Septante, en traduisant le mot kinnor par *knir*, *psaltérion* ou *cithara*, ne répugnent point à ce sens. Ajoutez que les Éthiopiens appellent encore leur harpe *mozanc David*[2]; et il est fort remarquable que les Juifs et toutes les nations de la terre aient toujours représenté David, le héros de leur histoire, tenant un kinnor-harpe, et non un autre instrument[3]; aucun auteur n'en donne la raison[4], mais cette particularité, unie aux conséquences que l'on peut naturellement tirer du séjour des Israélites en Égypte, prouve que la harpe a été chez eux l'instrument le plus en usage.

On a pensé aussi que le mot kinnor désignait un instrument semblable à la lyre des Grecs; Wilkinson a cru le reconnaître sur un monument représentant, selon lui, l'arrivée de Jacob et de sa famille en Égypte[5]; mais cette conjecture est démentie par le costume même des personnages, qui annoncerait bien plutôt des habitants de la Grèce[6]; au reste, il n'y a rien de

[1] Là même. « Η *μέν κιννύρα δεκαχορδαῖς ἐξηρμένη τύπτεται πλήκτρῳ.* »
[2] Scaliger. *Exercitationes*, ch. 302, p. 906.
[3] R. Abraham. *Schilte hagghiborim*, col. 70.
[4] Mersenne. *Quæstiones celeberrimæ ad genesim*, dans Ugolini, col. 504.
[5] Wilkinson. *Manners and customs of the ancient Egyptians*, t. II, p. 296.
[6] Rosellini. *I monumenti dell' Egitto e della Nubia*, t. III, p. 19.

prouvé à cet égard. On a donné dans les planches la figure d'un personnage tenant la lyre (pl. XVI, fig. 8 du livre III) citée en cette occasion; l'instrument est fort grossier, monté de six cordes, et peu différent d'ailleurs des autres lyres égyptiennes.

Il est, du reste, fort possible que la lyre ait été connue des anciens Hébreux. Une pièce de monnaie (fig. 95, pl. XXVIII), d'un drachme quart de sicle [1] ne laisserait même aucun doute à cet égard, mais cette médaille [2] est loin d'avoir l'importance qu'on y avait attachée à l'époque de sa publication, en supposant qu'elle portait sur son exergue le nom de Samuel. Le véritable nom inscrit était celui de *Simon*, et l'on crut d'abord qu'il s'agissait du souverain pontife Simon Macchabée, qui, à partir de l'an 143 avant l'ère vulgaire, gouverna les Juifs affranchis du joug étranger. Cette monnaie représente d'un côté une grappe de raisin, avec le nom de Simon ou Siméon en caractères samaritains; de l'autre une lyre tricorde (du moins dans les gravures qui en ont été publiées), et en exergue des mots qui paraissent signifier *pour la délivrance de Jérusalem.* Il semblait tout naturel de supposer cette médaille frappée à l'époque où Simon, ayant chassé les ennemis de la forteresse de Sion, la purifia et s'y rendit avec le peuple, des rameaux à la main, en chantant des hymnes et cantiques, accompagnés par les kinnyres, les cymbales et les nebels [3]; l'usage de la lyre, en cette occa-

[1] Bouteroue, p. 21.—Kircher, p. 100.— Guarin. *Grammatica hebraïca et chaldaica*, t. II, à la fin.

[2] Elle se trouvait d'abord dans le cabinet de Pontcarré, président au parlement de Rouen; elle passa ensuite dans celui de d'Ennery, puis dans celui de l'abbé de Tersan; elle est l'objet d'un *Mémoire* lu par Henrion à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, en 1713.

[3] *I Macchabées*, ch. XIII, v. 51.

sion, aurait donc été presque un fait historique. Mais un examen plus attentif a fait reconnaître que la médaille avait été surfrappée; qu'au-dessous des lettres samaritaines on apercevait des lettres latines, formant précisément les mêmes mots qui se rencontrent sur quantité de médailles de l'empereur Trajan, dont la tête se distingue encore à des vestiges paraissant sous le type de la lyre [1]. Cette médaille concernerait donc, non pas Simon Macchabée, mais *Simon* Barcochebas, qui, sous l'empire d'Adrien, seize ans après la mort de Trajan, commanda les Juifs lors de la révolte dont l'issue leur fut si funeste. Quoique Barcochebas ne porte nulle part le nom de Simon, la médaille s'accordait trop bien avec les faits de l'histoire pour ne pas être rapportée au fait indiqué, aussi ne tint-on aucun compte de l'opinion qui supposait le coin romain postérieur au coin samaritain. La présence de la lyre sur cette ancienne pièce perd dès lors toute l'importance que l'on aurait pu y attacher, si elle eût remonté à une plus haute antiquité.

Quelle que soit la ressemblance des mots kinnor et kinnyre, comme ils sont cités ensemble [2], ils ne désignaient sans doute pas un seul et même objet; il faut toutefois supposer qu'il s'agit, en cette occasion, d'une simple variété du même instrument. D'habiles commentateurs sont de cet avis [3]; ils pensent que l'un différait de l'autre seulement par les dimensions ou bien par le nombre des cordes. Ce serait comme, par exemple, les *violes* et les *violons*. Au surplus, et d'après l'é-

[1] BARTHÉLEMY. *Lettre aux auteurs du Journal des savants, sur quelques médailles samaritaines,* dans ses *OEuvres*, t. IV, p. 135, éd. de Belin. 1821.

[2] *I^eMacchabées*, ch. IV, v. 54.

[3] CORNELIUS A LAPIDE. Sur ce passage.

tymologie[1], le kinnyre était, chez les Grecs, un instrument plaintif; aussi l'employait-on dans les thrènes ou lamentations. Le kinnor paraît, au contraire, avoir été un instrument joyeux[2].

Mais ces deux instruments ne sont pas les seuls des anciens Hébreux qui puissent se rapprocher : on a confondu le kinnor avec le psaltérion, la lyre, la sambucque et l'orgue. A l'égard de ce dernier, l'erreur est évidente, et n'a pas besoin d'être discutée; quant aux autres, on n'a pu les mettre à côté du kinnor que par des raisons d'analogie de forme ou d'effet. Le psaltérion n'est, comme on l'a déjà indiqué[3], autre chose qu'une harpe ou kinnor renversé sur le côté; la lyre, bien que différente quant à la forme, a toujours pour fondement un système de cordes libres en nombre variable, et d'une longueur plus ou moins considérable. Pour la sambucque, au fond, c'est un kinnor de petite dimension.

La sambucque n'est citée que dans le texte du livre de Daniel[4], et il est fort possible qu'elle ait été d'un usage habituel dans l'Assyrie, mais non dans la Palestine. Athénée[5], Vitruve[6] et Festus[7] en parlent comme d'un instrument en forme de Δ, monté de quatre petites cordes, et donnant en conséquence des sons aigus. Clément d'Alexandrie[8] en attribue l'invention aux Troglodytes; d'autres, aux Phéniciens, à Ibicus de Reggio,

[1] HESYCHIUS, au mot Κιννυρα.
[2] *Isaïe*, ch. XXIV, v. 8.
[3] Voy. VILLOTEAU. *Diss. sur les inst. ég.*, p. 426.
[4] *Daniel*, ch. II.
[5] ATHÉNÉE. *Deipnosophistes*, l. XIV, ch. 3.
[6] VITRUVE. *De architectura*, l. V, ch. 1.
[7] FESTUS, au mot *Sambuca*.
[8] CLÉMENT. *Stromates*, l. I.

à Sambucus [1]. Isidore de Séville [2], s'attachant à l'étymologie de ce dernier nom, pense que l'instrument était en sureau ; on croit, d'après Athénée [3], qu'il avait du rapport avec les magadis, pectis et trigones, dont il sera parlé plus tard ; Calmet [4], se fondant sans doute sur sa forme triangulaire, en fait un psaltérion plus petit que les nôtres. Je croirais plutôt que c'était un petit kinnor de l'espèce de ceux que l'on voit planche XVIII, figure 38 de ce livre. Cet instrument était surtout joué par les femmes [5].

Le *kitros*, qui n'est également nommé que dans Daniel [6], et que tous les traducteurs rendent, avec raison, par *cithara*, n'était évidemment que le kinnor sous une autre dénomination.

La *symphonia* dont parle le même prophète [7] était aussi, selon toute apparence, une harpe du genre de celles qu'on appelait encore *symphonie* dans le siècle dernier; elle avait la forme d'un arc et n'était montée que de trois cordes [8]. J'en ai parlé plus haut, et les fig. 18, 20, 21, 22, pl. XVII, nous ont offert cet instrument tel qu'il existe sur les monuments égyptiens. J'ignore sur quel fondement Calmet rapproche cet instrument de notre *viole* [9]. Isidore [10] le donne comme un tambour frappé des deux côtés, ce qui, eu égard à l'étymologie, semble encore moins plausible. D'une autre

1 Athénée. *Deipnosophistes*, l. IV, ch. 23.
2 Isidore de Séville, *Origines*, l. III.
3 Athénée. Là même.
4 Calmet. *Des instruments hébreux*, p. 786.
5 Voyez les auteurs précités.
6 *Daniel*, ch. III, w. 5, 10, 15.
7 Là même.
8 De Lyra, sur ce passage. — Claude Perrault. *De la musique des anciens*, p. 303, t. I de ses *OEuvres*.
9 Calmet. *Des instruments hébreux*, p. 787.
10 Isidore. *Origines*, l. III, ch. 31.

part, Rabbi Abraham croit que c'est la *zampogna*, c'est-à-dire la cornemuse italienne, qui, selon lui, aurait eu un seul tube pour la sortie de l'air, comme elle n'en a qu'un pour son introduction[1].

Il a été également question du *pisanterim* mentionné dans l'Écriture par le seul Daniel[2] ; on a vu les transformations du nom de cet instrument, et l'on a pu dès lors remarquer que les Juifs de l'Égypte moderne en ont conservé l'usage[3]. On sait que la forme ordinaire du psaltérion est un trapèze ou un trapézoïde ; Abraham en parle comme ayant eu aussi une forme carrée ; il était, selon lui, monté de dix cordes adaptées à une caisse de bois qui donnait de l'éclat à ses sons ; il se plaint que beaucoup d'auteurs l'aient confondu avec le nebel, dont je parlerai dans l'instant. Il est, dit-il, fort au-dessous de celui-ci[4].

Le pisanterim, par sa structure et par les sons qu'il était susceptible de produire, peut être classé à part ; mais je crois fort permis de regarder les autres instruments dont j'ai parlé comme des variétés du kinnor, qui, avec le nebel, était bien certainement, chez les Israélites, l'instrument le plus en usage, le plus anciennement connu, et l'un des plus estimés. « Quelle que fût l'excellence des autres organocordes (c'est Rabbi Abraham qui parle), en présence du kinnor et du nebel, ils étaient comme le singe vis-à-vis de l'homme[5]. » Le kinnor n'était pas moins prisé des peuples voisins, des Tyriens, par exemple[6]. Les hommes et les femmes

[1] R. Abraham. *Schilte hagghiborim*, col. 40.
[2] Daniel, ch. III, w. 5, 10, 15.
[3] Voy plus haut, p. 114 et suiv.
[4] R. Abraham. *Sciltè haghiborim*, dans Ugolini, col. 58.
[5] Abraham. Là même.
[6] *Ézéchiel*, ch. XXVI, v. 13. — *Isaïe*, ch. XXIII, v. 16.

en faisaient également usage [1]. En vain Calmet [2], interprétant mal le passage où Isaïe dit que « son cœur retentit comme le kinnor [3], » nous dira-t-il que le son de cet instrument était triste et bruyant, nous nous souviendrons que par lui David calmait les accès de fureur et de mélancolie du roi Saül, que la douceur de ces sons était comparée à celle des fruits les plus délicieux [4]; qu'il était en usage dans les festins [5], et provoquait les scènes amoureuses [6]; enfin, nous nous rappellerons les inimitables poésies qu'il a si souvent accompagnées et inspirées.

Si l'on s'en rapporte à un rabbin nommé Cana-barbuna, le kinnor aurait aussi été une sorte de *harpe éolienne*. Le kinnor de David, suspendu à son lit, et frappé par le souffle de l'aquilon, aurait, vers minuit, éveillé le roi, qui, se levant alors, étudiait les livres divins jusqu'à l'aurore. Toute cette invention n'a rien d'impossible; mais elle a pour toute base le passage d'un psaume où David dit qu'il « se levait au milieu de la nuit pour chanter les louanges du Seigneur [7]. »

Les cabalistes ont été bien plus loin, et ils ont voulu expliquer les vertus merveilleuses du kinnor de David par l'analyse même de l'instrument; on ne peut s'arrêter ici sur toutes ces extravagances [8], que pour observer combien elles ont retardé le progrès des Juifs modernes et l'époque de leur fusion complète dans la grande famille humaine.

[1] *Isaïe*, là même.
[2] Calmet. *Sur les instruments hébreux.*
[3] *Isaïe*, ch. XVI, v. 11, trad. de Cahen.
[4] *Mathieu*, ch. XIV, v. 34.
[5] *Isaïe*, ch. XXIII, v. 16. — Voy. plus haut, p. 266.
[6] *Isaïe*, ch. XXIII, v. 16.
[7] *Ps.* CXIX, 62. « Media nocte surgebam ad confitendum tibi. »
[8] Voyez le dixième *excursus* de ce troisième livre.

Au reste, à l'égard des interprétations mystiques du kinnor, les chrétiens ne sont pas restés en arrière des cabalistes hébreux ; ils ont fait de cet instrument une sorte d'hiéroglyphe dans lequel ils ont su trouver le mystère de la sainte Trinité [1] ; la *consonnance* des commandements du Décalogue, la mort de Jésus sur la croix et une infinité d'autres allusions tout aussi transparentes, tout aussi bien imaginées [2].

Le nebel n'est point nommé dans le Pentateuque, ce qui pourrait le faire croire moins ancien que le kinnor, cependant il était presque toujours associé à celui-ci ainsi qu'au toph [3] et plus tard aux mezilothaïm [4]. Le nebel se fabriquait en bois [5], Joseph prétend que Salomon en fit fabriquer en ambre [6].

Quant à l'instrument en lui-même, au nombre de ses cordes et à la manière de le jouer, les contradictions abondent. Les Septante l'appellent quelquefois *nablion* et plus souvent *psaltérion;* mais comme l'on n'est aucunement d'accord sur ce qu'étaient ces deux instruments chez les Grecs et les Latins, l'embarras ne fait qu'augmenter. Le psaltérion grec a dans Athénée un grand nombre de cordes [7] ; il est question dans le même auteur d'un autre psaltérion appelé *syrophœnix*, qui fut ensuite transformé en psaltérion droit appelé par Varron [8] *orthopsallicum*. Quoi qu'en dise Dom Cal-

[1] Divus Augustinus. *De Domini incarnatione contra Judæos.*

[2] Voyez Dreschler. *De cithara Davidica,* dans Ugolini, col. 201 et suiv.

[3] *II Samuel*, ch. VI, v. 5. — *I Chroniques*, XIII, 8 ; XV, 28 ; XXV, 6. — *Psaumes*, XXXIII, 2 ; LVII, 9 ; XCII, 4 ; CL. 3. — *I Rois*, X, 12.

[4] *I Chroniques*, ch. XV, v. 16 ; XXXI, 1, 6. — *II Chroniques*, V, 12. — *II Esdras*, XII, 17. — Sur le toph et les mezilothaïm, Voyez le § 3 de cet article.

[5] *I Rois*, ch. X, v. 12. — *II Chroniques*, ch. IX, v. 11.

[6] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. VIII, ch. 2. — Voy. plus haut, p. 291.

[7] Athénée. *Déipnosophistes*. l. IV, ch. 25.

[8] Varron. *Fragments* dans l'édition de Deux-Ponts, p. 296.

met[1], d'autres descriptions que je donnerai tout à l'heure pourraient sans trop d'efforts s'appliquer à des instruments semblables à notre psaltérion ; cette opinion a eu cours parmi les Israélites[2]. Quant au *nablion* on l'appelait *sidonion*, sans doute parce que son invention était due aux Phéniciens; il était en bois creusé à la partie où se tendaient les cordes[3]. D'autres l'ont confondu avec la guitare[4], et je pencherais pour cette opinion ; d'autres en font un instrument hydraulique[5].

A l'égard du nebel hébreu, la plupart des anciens pères supposent qu'il avait une forme triangulaire et formait une sorte de boîte sur la surface de laquelle les cordes étaient tendues en partant de la base[6] ; comme la partie concave de l'instrument était couverte d'une peau d'animal, des auteurs, comprenant mal des descriptions plus anciennes, en ont fait un instrument de l'espèce des cornemuses ; cette opinion d'Aben-Esra[7] n'a point été généralement adoptée.

Le nombre des cordes du nebel est fort incertain ; l'Écriture, à deux reprises, parle du nebel *assor*, c'est-à dire à dix cordes[8], car il n'est aucunement utile de faire du décacorde un instrument spécial; ce n'était qu'une variété, les interprètes admettant sans difficulté des nebels de plusieurs espèces, différents entre

[1] Calmet. *Sur les instruments des Hébreux*, col. 82.

[2] Mersenne. *Quæstiones celeberrimæ ad Genesim*, dans Ugolini, col. 506.

[3] Athénée. *Déipnosophistes*, l. IV, ch. 25.

[4] Eusèbe. *Sur le ps. LXXX.*

[5] Athénée. l. IV, ch. 23.

[6] S. Jérôme, sur le ps. XXXI. — Cassiodore, Préf. des Ps. — Isidore, *Origines*. — S. Augustin, sur le ps. 32. — Basile, sur le ps. 1. — Hilaire, sur les ps. CXLIX et CL.

[7] Aben-Esra. *Comment. sur les ps.*, cité par Bartolocci, dans Ugolini, col. 463.

[8] *Psaumes* XXXIII, v. 2, et CXLIV, v. 8.

eux quant à la dimension, à la position et au nombre des cordes, des chevilles, etc. Il en est des nebels comme des coupes, dit Kim-hi[1], elles diffèrent par la grandeur, la forme, la matière, et pourtant ce sont toujours des coupes.

Le rabbin Abraham donne du nebel une description[2] qu'il semble avoir faite ayant sous les yeux un luth tel qu'ils se faisaient de son temps en Italie; comme je parlerai plus tard du luth avec l'étendue que mérite cet instrument, je laisse de côté l'exposition *retrospective* et *anachronique* du docteur juif. Il suffit de dire qu'il donne au nebel six cordes, les cinq plus hautes doubles et la dernière simple. Selon le même auteur le nebel décacorde ne serait autre que le *liuto chitarronnato* qui avait six cordes doubles et quatre simples; « instrument excellent, dit-il, et qu'aucun autre ne saurait égaler. »

Cette opinion qu'Abraham semble avoir adoptée à l'aventure, car il ne cite aucune autorité, et qui ferait du nebel un instrument de la famille des guitares, ne me paraît cependant pas dépourvue de fondement, et peut, je crois, se défendre par quelques raisons plausibles.

On n'a pas assez remarqué l'importance du témoignagne de l'historien Joseph en cette occasion, et l'on n'a surtout point assez soigneusement pesé le sens de ses paroles. « Le nebel, dit l'auteur des *Antiquités judaïques*, a douze sons et se touche avec les doigts[3]. » Remarquez bien qu'il dit douze *sons*, c'est-à-dire douze

[1] R. Kim-Hi, sur *Isaïe*, XXII, 24, cité par Bartholocci, dans Ugolini, col. 443.

[2] R. Abraham. *Scilte hagghiborim*, dans Ugolini, col. 66.

[3] Joseph, l. VII, ch. 10. « Η νάβλα δώδεκα φθόγγους ἔχουσα τοῖς δάκτυλοις κρόυεται. »

tons e non pas douze *cordes*, comme on l'a prétendu mal à propos [1] ; il emploie le mot *cordes* dans la phrase suivante en parlant du kinnor ; il serait donc fort possible qu'il désignât ici la guitare égyptienne montée d'un petit nombre de cordes, mais fournissant, au moyen du manche, des suites de tons plus ou moins nombreux. Ainsi en supposant au nebel trois cordes disposées en quintes du grave à l'aigu *ut*, *sol*, *re*, par exemple, on obtiendrait, par l'apposition des doigts sur la touche, l'échelle diatonique suivante UT, *re*, *mi*, *fa*, SOL, *la*, *si*, *ut*, RE, *mi*, *fa*, *sol*, sans excéder la longueur du manche. L'autorité de Joseph est ici fort considérable, puisqu'il parle d'un instrument existant de son temps, qu'il avait eu sous les yeux et peut-être entre les mains.

Cependant elle se trouverait sinon contredite, au moins un peu infirmée, non par la présence des nébels à dix cordes cités dans l'Écriture, ou bien alors il faudrait supposer la guitare des Israélites fort différente de toutes celles que l'on a observées jusqu'à ce jour sur les antiques monuments de l'Égypte et dont on a pu voir divers dessins dans les planches de la première section de ce livre. Peut-être ce nebel décacorde était-il une sorte de guitare sans manche sur la caisse de laquelle étaient tendues dix cordes libres. Dans cette hypothèse l'assor ou assur serait un instrument spécial. Quelques auteurs [2] ont pensé que ce dernier était le grand nebel correspondant au psaltérion grec ; l'instrument à douze tons indiqué par Joseph aurait été le petit nebel.

[1] LAMY. *De arca fœderis*, dans UGOLINI, col. 618.

[2] VAN TIL. *De la poésie et de la musique des Hébreux*, dans UGOLINI, col. 348.

On doit aussi remarquer que les juifs allemands ont toujours donné la *pandoure*, *pandore* ou *mandore* dont il ne reste plus que le diminutif (la *mandoline*) pour correspondant au nebel ; or la guitare moderne n'est autre chose qu'une modification de la pandore. Il ne serait pas impossible que la *nubelle* citée dans les poésies du roi de Navarre [1] fût une dérivation du nebel des Hébreux.

J'ai déjà signalé l'opinion d'Aben-Esra qui faisait du nebel une sorte de cornemuse ; quoique la moins partagée, cette hypothèse pourrait bien être près de la vérité. En effet le mot nebel désigne en hébreu une outre dans laquelle on met de l'eau ou du vin [2], et l'une des parties essentielles de la cornemuse est précisément la peau d'animal qui sert de réservoir à l'air ; le mot *nable* adopté par les Grecs était évidemment d'origine *barbare* [3], soit qu'il ait été inventé par les Phéniciens [4] ou les Cappadociens [5]. Villoteau adopte complétement cette opinion [6] et rapproche le nebel du zoukkara des paysans de l'Égypte moderne. Il en trouve la preuve non-seulement dans la dénomination même de l'instrument, mais encore dans un passage du poëte Sopater, cité par Athénée [7]. Villoteau traduit les quatre vers, d'ailleurs fort corrompus, de Sopater avec assez peu d'exactitude et sans prendre garde que toute la phrase peut très-bien s'entendre d'un instru-

[1] Manuscrit de la Bibliothèque Richelieu coté 7612, t. I, p. 247.

[2] *I Rois*, ch. X, v. 3. — *Jérémie*, XIII, 12.

[3] STRABON. *Géographie*, l. X.

[4] SOPATER, dans ATHÉNÉE. *Deipnosophiste2*, l. IV, ch. 23.

[5] CLÉMENT d'Alexandrie, *Stromates*, l. I. — EUSÈBE, *Préparation évangélique*, l. X, ch. 6.

[6] VILLOTEAU. *Instruments de musique des Orientaux*, dans la *Desc. de l'Égypte*, t. XIII, p. 478 de l'éd. in-8.

[7] SOPATER, dans ATHÉNÉE. *Deipnosophistes*, l. IV, ch. 23.

ment à cordes ; il ne parle pas non plus du fragment du même poëte cité un instant auparavant et dans lequel le nable ou nebel semble figurer comme instrument à cordes[1]. Je ne le crois pas non plus fondé à invoquer le témoignage d'Ovide[2], recommandant cet instrument comme favorable aux succès d'amour. Ovide n'enseigne pas l'art d'aimer aux rustres des environs de Rome, c'est aux jeunes beautés dignes de captiver les fils de sénateurs et les jeunes chevaliers romains qu'il donne ses aimables leçons : le moyen de croire qu'il leur conseillât d'apprendre à jouer de la cornemuse pour se faire bien venir de leurs amants ?

On peut admettre qu'il y ait eu deux espèces de nebel l'un à vent, l'autre à cordes, de même qu'il y a eu deux *magadis*[3]. La présence d'une peau ou parchemin placé comme nous l'avons vu pour certains instruments égyptiens[4], suffirait pour expliquer la similitude d'appellation.

Quoi qu'il en soit, on faisait grand cas du nebel dans l'ancienne Judée. Son nom seul, selon le rabbin Salomon[5], indique sa haute puissance. « On l'appelle ainsi, dit-il, parce que, auprès de lui, tous les autres instruments perdent leurs facultés. » Judas Besabbi Elaï ne sait mieux figurer les admirables effets de la venue du Messie que par l'accroissement des cordes du nebel : « Maintenant il en a sept ; au temps du Messie il en aura huit, et dix dans l'éternité[6]. »

1 Là même :

Οὔτε Σιδωνίου νάβλα
Λαρυγγοφώνος εκκεχόρδωται τύπος.

2 Ovide. *Art d'aimer*, l. III, v. 327.

3 Athénée. *Dipnosophistes*, l. IV, ch. 23.

4 Voy. première section, art. III, § 4, p. 106.

5 R. Salomon. Sur le ps. LXXXI, v. 3, cité par Bartolocci, col. 463.

6 R. Judas. Sur le même passage, col. 464.

Le mot *minnim* désignait, d'après l'opinion la plus probable et les meilleures traditions rabbiniques [1], la réunion des instruments à cordes, et non un instrument particulier. Ce n'était ni un tricorde ni un tétracorde, comme le prétend Kircher sans aucune preuve raisonnable [2]. Ce n'était pas non plus le monocorde, comme le veut Rabbi Abraham [3], qui, après s'être évertué à bien prouver que *monos* signifie seul, et *chorda* corde ou son, arrive à conclure que ces deux mots réunis désignaient, non un instrument à une seule corde, mais un instrument composé *seulement* de *cordes*, ce qui serait tout autre chose. Ensuite, sans citer d'autre autorité que la sienne propre [4], il affirme que le minnim était un clavecin ou clavicorde; là-dessus, il décrit, sans plus de façon, un de ces instruments tels qu'ils existaient en Italie à l'époque où il vivait.

Abraham ajoute en terminant [5] que l'on a pris quelquefois l'instrument appelé *minnim* pour un orgue; Saint Jérôme le rend par sistres et cymbales [6]; Calmet croit, sans en fournir de preuves, qu'il correspondait à la magadis des Grecs [7]. Il est préférable, selon moi, de s'en tenir à la version des Septante et à la paraphrase chaldéenne, qui, en rendant *minnim* par l'expression générale de cordes, présente une idée fort satisfaisante à l'appui de laquelle vient encore un passage de psaume que je discuterai dans le dernier paragraphe de ce chapitre. La Vulgate traduit dans le même sens.

[1] Bartolocci, dans Ugolini, col. 468.

[2] Kircher. *Musurgia universalis*, t. I, p. 49.

[3] R. Abraham. *Scilte hagghiborim*, dans Ugolini, col. 60.

[4] « Juxta meam sententiam. » Trad. d'Ugolini. Là même.

[5] A la colonne 64.

[6] S. Jérôme, cité par Calmet. *Sur les instruments des Hébreux*, p. 793.

[7] Calmet. Là même.

Aux instruments à cordes qui viennent d'être mentionnés, on a voulu ajouter le *machol*, dont Kircher fait, avec sa confiance ordinaire, un instrument à six cordes [1]; mais toutes les fois que ce mot se présente dans l'Ecriture, les Septante le traduisent par *choros*, qui peut toujours s'entendre parfaitement de chœurs de chant et de danse accompagnés ou non d'instruments de musique. Cette opinion, qui est aussi celle de dom Calmet [2], reçoit une grande force du passage où il est dit : « Tu as changé mes pleurs en joie [3], » et de celui où Jérémie se plaint de ne plus voir les jeunes gens former des chœurs [4]. Pourquoi, lorsqu'un mot offre tout naturellement un sens convenable, se tourmenter à lui chercher des significations détournées?

Kircher dit avoir trouvé dans un ancien manuscrit de la bibliothèque du Vatican les figures du kinnor, du nébel et du psalterion [5]; ces trois instruments auraient été de la même famille; le premier (fig. 96 du livre III, pl. XXVIII) aurait eu la forme d'un triangle; le second (fig. 97) celle d'un trapèze; le troisième (fig. 98) celle d'un carré, avec un appareil surmonté d'un anneau servant à le tenir suspendu. Le machol et l'instrument supposé du nom de minnim auraient été des sortes de guitares.

§ 3. *Instruments à vent.*

Quoique le plus ancien des instruments à vent cité par la Genèse soit le huggad, inventé par Jubal, fils de

[1] KIRCHER. *Musurgia universalis*, t. I, p. 49.
[2] CALMET. *Dissertation sur les instruments de musique des Hébreux*, p. 793.
[3] *Ps.* XXX, 12 : «Convertisti planctum meum in choro.» Trad. *Vulgate*.
[4] *Thrénes* : «Juvenes defecerunt e choris.» *Vulg.*
[5] KIRCHER. *Musurgia universalis*, t. I, p. 49.

Lamech, plusieurs passages du Pentateuque nous apprennent que la trompette était celui dont les Israélites faisaient le plus d'usage, et ce fait vient à l'appui de l'opinion qui voit dans le mot huggad l'idée de tous les instruments à vent [1]. Les trompettes portaient le nom générique de *schophar*, du moins cette conjecture paraît probable à dom Calmet [2], sans doute parce que la racine de ce mot indique un instrument recourbé [3]. Elles avaient, selon le Thalmud, un grand éclat; sonnées à Jérusalem, elles s'entendaient à Jéricho [4], ou même à Samarie, à une journée de distance. On en distinguait deux principales variétés : la trompette courbe ou *keren*, et la trompette droite, appelée en hébreu *hatzotzeroth*.

La première était, du moins dans l'origine, une simple corne de bélier; on a même prétendu qu'elle avait été faite avec la corne du bélier immolé par Abraham en place de son fils Isaac [5]. Cette idée a paru si singulière qu'elle a fait sourire même les plus graves rabbins, qui pourtant, en lisant les uns les autres leurs propres écrits, y trouveraient souvent, s'ils y prenaient garde, d'autres stimulants non moins vifs d'une innocente gaîté. Quoi qu'il en soit, le keren annonçait les fêtes, les néoménies [6], les jubilés [7], et l'on peut remarquer, à ce propos, que, dans l'ancienne paraphrase

[1] Voy. plus haut, p. 213.
[2] Calmet. *Dissertation sur les instruments des Hébreux*, p. 787.
[3] Fortuné Sacchi. *Dissertatio de Inauguratione regum Israël*, dans Ugolini, col. 824.
[4] *Mischa tamid*, cap. III, n° 8, cité par Bartolocci, dans Ugolini, col. 459. — Voyez le onzième *excursus*.
[5] Iar'hi. cité par Cahen. *Sur les Nombres*, ch. XIV, v. 1.
[6] *Psaume* LXXXI, v. 4.
[7] *Lévitique*, ch. XXV, v. 9.

chaldéenne, le bélier s'appelle lui-même *iobel*[1], mot qui servait aussi à désigner le kéren, et que nous traduisons par jubilé. Le rabbin Abraham, qui adopte une division particulière des instruments à vent, dont je dirai quelque chose en parlant du halil, croit [2], toujours sans citer aucune autorité, que le héren était couvert d'une peau de veau teinte en noir, en rouge, ou en tout autre couleur; que, dans la longueur de la partie inférieure étaient percés des trous que l'exécutant ouvrait ou fermait selon les tons qu'il voulait produire; au sommet se trouvait un bocal construit de la même manière que l'instrument. Cette description, qui d'ailleurs ne nous apprend pas grand' chose, pourrait bien être toute de fantaisie; il est à tous égards plus raisonnable de penser que le keren était tout simplement une véritable corne, et correspondait précisément au cornet à bouquin dont les vachers de nos campagnes font usage, et que l'on voit paraître dans les rues de Paris à l'époque du carnaval.

Les hatzothzeroth étaient des trompettes droites faites en cuivre, en argent ou en bois; elles avaient été inventées par Moïse [3], ou plutôt imitées par lui de celles de l'Égypte; Dieu ordonne, dans le Pentateuque [4], au chef des Israélites de les confectionner en argent, ce qui prouve, comme on l'a remarqué [5], qu'il en existait déjà d'une autre espèce. Ces trompettes qui, selon les uns, étaient dans l'origine en argent massif, et selon

[1] Voy. Jean-Georges ABICHT. *De lapsu murorum hierichuntinorum,* dans UGOLINI, col. 840.

[2] R. ABRAHAM. *Scilte hagghiborim,* dans UGOLINI, col. 54.

[3] JOSEPH. *Antiquités judaïques,* l. III, ch. 11.

[4] *Exode,* ch. XX, w. 16, 19.

[5] Antoine GALLAND. *De l'origine de la trompette, et de son usage chez les anciens,* dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions,* t. I.

d'autres en argent plané et laminé, avaient environ cinquante centimètres de longueur ; leur diamètre était celui d'une flûte, c'est-à-dire d'environ trois centimètres; elles n'avaient d'autre ouverture que celles de l'embouchure et du pavillon [1]. Telles sont celles que l'on voit encore sur l'arc de Titus, à Rome, parmi les objets rapportés de Jérusalem après la prise et la destruction de cette ville; nous en reproduisons le trait à la figure 99, planche XXVIII; c'est la seule représentation d'un instrument hébraïque qui ait plein caractère d'authenticité. Ces trompettes, sauf leur plus grande longueur, paraissent être précisément les mêmes que celles de l'Égypte, que l'on voit pl. XXIII, fig. 63 et 64. Comme je l'ai déjà marqué, elles servaient à indiquer la levée des camps et la marche successive des différentes tribus dans le désert. C'était de ces trompettes que l'on faisait usage dans le temple pendant l'oblation des sacrifices pacifiques, et elles conduisaient les guerriers au combat [2]. On voit, d'après cela, que les hatzotzeroths avaient un bien plus noble emploi que le keren. Depuis la ruine de Jérusalem, les Juifs ont abandonné le premier de ces instruments et, de tous ceux qu'ils possédaient jadis, le keren, c'est-à-dire le plus vil et le plus insignifiant de tous, a été le seul conservé; leurs rabbins l'ont ainsi ordonné pour marquer l'humiliation du peuple si longtemps chéri de Dieu et préféré par lui à tous les autres [3].

Le halil était un instrument en bois ou en métal [4], dont le peuple faisait usage lorsqu'il se livrait à la joie [5].

[1] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. III, ch. 11.
[2] Voy. plus haut, art. II, p. 271, et section première, art. III, p. 128.
[3] BARTOLOCCI. *Biblioteca rabbinica*, dans UGOLINI, col. 440.
[4] *Thalmud Erachin*. ch. II, § 3, cité par HORCHIUS, dans UGOLINI, col. 118.
[5] *I Rois*, ch. I, v. 40.

Il était, d'après Abraham [1], fort semblable à notre flûte douce ou flûte à bec, aujourd'hui tombée en désuétude. Un passage, d'ailleurs assez peu clair du prophète Isaïe [2], donnerait à croire que cet instrument jouissait d'une grande estime, et l'on a induit d'un autre verset du même poëte [3], rapproché d'un passage du Thalmud [4], qu'il y avait deux espèces de halil, l'un sacré, servant à la musique du temple; l'autre profane, qui s'employait surtout dans les festins. Le halil et l'*abud* ou *huggad* ne différaient en rien, selon les Thalmudistes [5], ou du moins n'étaient différenciés que parce que le halil était plus petit vers le bocal [6]. Le rabbin Abraham croit que le halil avait trois variétés, 1° le keren tel que nous l'avons décrit plus haut d'après lui; 2° le halil lui-même, tel qu'il vient d'être indiqué, et enfin le *priferim*, qui, d'après la description qu'il en donne [7], serait une sorte de hautbois à anche de cuivre, de roseau, de bois ou d'ivoire, ce qui peut paraître assez singulier. Au reste, je ne vois ce dernier cité nulle part dans l'Écriture.

L'opinion des thalmudistes sur l'identité du halil et de l'abud ou huggad n'est pas sans difficulté; les interprètes rendent huggad par *cithare*, *psaume* et *orgue;* c'est la seconde espèce d'instruments dont l'invention est attribuée à Jubal [8], et lorsqu'on l'appelle en grec et en latin *organa*, il semble fort naturel de croire que les traducteurs ont entendu désigner par ce terme

[1] R. Abraham, dans Ugolini, col. 56.
[2] *Isaïe*, ch. XXX, v. 29.
[3] *Isaïe*, ch. V, v. 12.
[4] *Thalmud*, *Mischa erachin*, ch. II, n° 3.
[5] Dans Ugolini, col. 56.
[6] Là même, col. 58.
[7] *Thalmud*, passim, cité par Horchius, col. 118
[8] *Genèse*, ch. IV, v. 21.

tous les instruments à vent, et plus particulièrement ces instruments dans leur forme la plus élémentaire, qui, comme nous l'avons vu, est celle du chalumeau, que l'on a cru en effet correspondre au halil et à l'abud des hébreux [1]. Cette large interprétation du mot huggad donne place à toutes les opinions, parmi lesquelles on ne doit pas négliger celle qui voit dans l'abud la photinge ou flûte double fort en usage, ainsi qu'on l'a vu [2], dans la Syrie et dans l'Égypte; le nom syriaque de l'abub, *anboub*, a évidemment formé les mots latins *ambuba* et *ambubaja* [3].

Le Thalmud rapporte, à propos d'un halil conservé, dit-on, dans le temple, et qui datait du temps de Moïse, une petite anecdote que l'on peut reproduire sans y croire. Cet instrument se gardait de temps immémorial dans le tabernacle; lorsqu'on le porta dans le temple, Salomon eut l'idée de le faire dorer, mais à peine cette opération fut-elle achevée qu'il cessa de rendre un son agréable; on enleva la feuille d'or qui le couvrait, et dès lors il rendit le même son que primitivement [4].

Selon quelques autres, la *rebube* pourrait bien avoir eu son principe dans l'abub [5].

Il est permis de rejeter sans discussion l'idée singulière d'Abraham, qui, dans le but de relever l'importance de l'ancienne musique des Hébreux, s'avise d'établir d'abord que cet instrument n'était pas à vent, mais à cordes, sur la seule preuve qu'il est cité dans un psaume [6] à la suite du kinnor, du nebel et du min-

[1] Othon, dans Ugolini, col. 492.
[2] Voy. section première de ce livre, art. III, p. 125.
[3] Voy. sect. première, p. 127.
[4] *Thalmud, Gennara*, ch. I, cité par Othon, col. 493.
[5] Mersenne. *Quæstiones celeberrimæ ad Genesim*, Quæst. XXIX.
[6] *Psaume* CL, v. 4. « In chordis et organo. »

nim, et ensuite, sans preuve aucune, qu'il était semblable à notre violoncelle [1].

Des Israélites modernes ont aussi voulu que le halil fût un instrument de percussion de l'espèce des tambours; l'abub aurait été la baguette dont on le frappait [2]. Cette opinion est, à tous égards, fort peu probable; elle n'est appuyée d'aucune autorité, et en contradiction avec la presque totalité des interprètes anciens ou nouveaux.

Des Israélites ont regardé le machol ou machalat, déjà cité parmi les instruments à cordes, comme une sorte de cornemuse [3]; nous avons vu que, selon toute apparence, ce terme, traduit en grec par *choros*, n'avait jamais servi à désigner aucun instrument.

Le masroitha de Daniel [4] était sans doute une sorte de halil, comme l'indique sa racine, qui exprime l'action de siffler [5]. Rabbi Abraham croit que c'était un chalumeau, ou peut-être un seul des tuyaux de ce rustique instrument [6],

Je ne sais si je dois parler ici d'un autre instrument mentionné dans l'ancien Thalmud [7], et appelé hardavalim, ardicalim, sorbalim, surbalim, curbalim, burbalim, ordobalos, etc.; on a cru [8] que c'était un orgue hydraulique, et que toutes ces dénominations si incertaines étaient une corruption du mot *hydraulis*. Au dire d'Abraham [9], qui, plus modeste cette fois, donne son

[1] R. ABRAHAM. *Schilte hagghiborim*, col. 72.
[2] Voy. BARTOLOCCI, col. 475.
[3] Voy. CALMET. *Dissertation sur les instruments des Hébreux*, p. 789.
[4] *Daniel*, ch. III, v. 5.
[5] CALMET. Là même.
[6] R. ABRAHAM. *Sci. hag.*, col. 38.
[7] Dans BARTOLOCCI, col. 479.
[8] BARTOLOCCI. Là même.
[9] R. ABRAHAM, dans UGOLINI, col. 50.

opinion comme simple conjecture, c'était un instrument semblable à l'orgue des modernes, ayant, comme ceux-ci, des tuyaux, un clavier, des soufflets, etc. Au reste, les rabbins en font assez peu de cas; il n'a, dit l'un, que des sons confus[1]; selon l'autre, il ne produit qu'une harmonie nauséabonde[2]; aussi, n'avait-il pas été admis dans le temple, où l'on ne devait entendre que des sons pleins de douceur et de charme.

Enfin l'on a compté parmi les instruments à vent le magrepha, qui a donné lieu aux élucubrateurs de débiter beaucoup d'extravagances; on lui a, par exemple, donné *dix* trous d'où sortaient *cent* sons différents[3]; cette proposition, dont l'idée se trouvait dans le Thalmud, était trop bien sonnante pour n'en pas enfanter quelque autre encore plus excentrique; aussi, des rabbins lui ont-ils donné *dix* trous fournissant *chacun cent* tons; ce serait un total de *mille!* Rabbi Abraham en donne une description de fantaisie [4] faite dans le but d'expliquer comment cet instrument, joué par un seul homme, pouvait fournir cent tons différents au moyen d'un mécanisme qui aurait bouché ou débouché des trous pratiqués dans dix tubes adaptés à une sorte de sommier ou réservoir d'air; tout cela ne mérite pas d'être discuté. Voici, au sujet du magrepha, ce que l'on peut dire de plus raisonnable : ce mot désigne en hébreu un fourgon de boulanger, et il y avait nécessairement dans le temple des fourgons qui servaient à râcler l'autel des holocaustes pour en enlever la cendre, les charbons et autres débris qui pouvaient

[1] R. Simon ben Gamaliel, dans Bartholocci, p. 479.
[2] « Fætidam reddit harmoniam. »
[3] R. Abraham. *Scilte hagghiborim,* col. 42.
[4] R. Abraham, col. 48.

y rester après les sacrifices; une tradition thalmudique porte que, lorsqu'on jetait l'un de ces fourgons sur les dalles qui entouraient l'autel, le bruit qu'il faisait en tombant s'entendait à Jéricho. Les rabbins, trouvant cette idée d'un simple ustensile de ménage trop simple et trop commune, ont imaginé d'en faire un instrument de musique; mais ici l'opinion la plus impertinente, au dire des rabbins, pourrait bien être la vraie. D'autres se sont crus obligés d'établir qu'il y avait deux ou même trois sortes de magrepha parmi lesquels se trouvait toujours un instrument de musique [1]. A l'égard de la prolongation de son jusqu'à Jéricho, malgré leur goût pour le merveilleux, certains rabbins l'ont expliquée par un effet de catacoustique, c'est-à-dire par la répercussion d'un écho assez fort pour renvoyer le son à une distance considérable [2].

§ 4. *Des instruments de percussion.*

L'instrument de percussion le plus anciennement cité dans les livres hébreux est le toph [3], et ce nom paraît avoir été générique des tambours. Il en est fait mention dans une foule de circonstances joyeuses. On doit présumer que les tophs ne différaient pas des tambours égyptiens, et ressemblaient par conséquent, non pas à nos tambours militaires, mais au bédon de Biscaye ou tambour de Basque. On a cru aussi que c'était un vase creux qui se frappait avec une verge de fer [4]. Dans tous les cas, le toph était, chez les Israélites

[1] Doutrein, *De clangore evangelii,* dans Ugolini, col. 1523.
[2] Voyez le onzième *excursus.*
[3] *Genèse*, ch. XXXI, v. 27. — *Exode*, XV, 20. — *Juges*, XI, 34. — *Job*, XVII, 6; XXI, 11.
[4] R. Abraham. *Sc. hag.*, dans Ugolini, col. 32.

comme parmi les autres peuples, un instrument qui excitait la gaîté et animait les danses [1]; sa figure était sculptée sur les murs du temple [2]; on ne sait si d'autres instruments partageaient cet honneur.

Le thalmud cite une seconde espèce de tambour appelée *aile* ou *éros* [3], c'était un darabouka semblable à celui des Egyptiens, décrit plus haut [4]. On s'en servait dans les mariages et les funérailles [5].

Les menhaniim étaient, disent les docteurs, formés de tablettes légères, et armés de grelots; les pleureuses en faisaient usage, les frappant pour accompagner leurs cris de douleur [6]. Rabbi Abraham [7] veut absolument y voir l'instrument dont l'invention est généralement attribuée à Architas de Tarente, et que ce philosophe n'imagina que pour servir de jouet aux enfants. Il était formé d'une caisse de bois sur laquelle passaient des balles, également en bois, retenues par une chaînette ou par une corde; il produisait un son bruyant lorsqu'on l'agitait. On trouve encore des joujoux de ce genre en plusieurs pays. Quoi qu'il en soit, cet instrument est mentionné parmi ceux dont les Israélites firent usage lors du transport de l'arche à Jérusalem [8].

Les *tzeltzelim*, que David Kim-hi [9] définit « deux vases d'airain qui se frappent ensemble et produisent un

[1] *Isaïe*, ch. XXIV, v. 8.

[2] PLUTARQUE. *Propos de table*, l. IV, question 5.

[3] Voy. HASOEUS. *Disputatio de inscriptione psalmi vigesimi secundi*, dans UGOLINI, col. 216.

[4] Voyez p. 133.

[5] *Les Thalmudistes*, cités par HASÆUS, col. 216.

[6] R. DAVID KIM-HI, sur *II Samuel*, ch. VI, v. 15, dans BARTOLOCCI, col. 466.

[7] R. ABRAHAM. *Schilte hagghiborim*, col. 36.

[8] *II Samuel*, ch. VI, v. 5.

[9] KIM-HI, cité dans le *Scilte hagghiborim*, col. 52.

son, » ne peuvent être que nos cymbales, ou une variété quelconque de cet instrument. Rabbi Abraham, qui a toujours des opinions à lui, veut que ce soit notre trombone [1]; d'autres ont prétendu que c'était une sorte de trompette [2]; d'autres, un sistre; d'autres, un claquebois de sapin, etc. Le plus sûr est de s'en tenir à la version des Septante, qui, en traduisant ce mot par *cymbala*, nous présentent le sens le plus naturel. A l'autorité de ces anciens interprètes vient se joindre celle de Joseph, qui, décrivant les instruments en usage dans le temple [3], parle de cymbales d'airain grandes et larges. L'Écriture nous apprend que ces instruments étaient fort retentissants et fort joyeux.

Le Thalmud rapporte, au sujet des tzetzelim, une historiette semblable à celle qui concerne le halil. Un de ces instruments, employé depuis longtemps pour l'usage du sanctuaire, ayant été brisé, l'on fit venir d'Alexandrie d'habiles ouvriers qui le réparèrent. Quand la restauration fut achevée, l'instrument ne sonnait plus; alors on enleva les pièces de soudure, et il résonna comme auparavant [4]. Ces contes montrent du moins que l'attachement des Israélites aux antiquités de leur pays s'étendait à tout et se manifestait en toute occasion.

Une idée fort singulière, relative aux tzetzelim, après les avoir assimilées aux cymbales modernes, présente celles dont on faisait usage dans le temple comme y étant employées *en guise de voix de basse* [5]. De telles

[1] R. ABRAHAM. Là même.

[2] Voy. BARTOLOCCI. *Bibliotheca Rabbinica*, col. 466.

[3] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. VII, ch. 10. « Κύμβαλα τε ἦν πλάτεα καὶ μεγάλα χάλκεα. »

[4] *Thalmud, Erachin*, ch. II.

[5] OTHON. *Lexicon rabbinico philologicum*, dans UGOLINI, col. 494.

erreurs ont du moins l'avantage d'être fort gaies.

Les schalischim et les metzilothaïm étaient aussi des instruments jumeaux, et, selon toute apparence, des variétés de tzeltzelim. Ce mot, disent les rabbins, se met au duel, parce que l'instrument est de deux parties qui ne forment qu'un tout, puisque sans l'une l'autre est inutile [1]. En s'en tenant à l'étymologie, le mot schalischim désignerait un instrument de forme triangulaire, peut-être ces petites cymbales qui, en Égypte, se tiennent entre les doigts comme des castagnettes. Ces mots sont traduits dans la version des Septante par *cymbala*, et tout porte à croire qu'ils ne différaient des cymbales ordinaires que par des accidents de forme ou de dimension. On les citait souvent ensemble par redondance ou par suite de ce goût pour les expressions itératives et parallèles, qui est un des caractères de la poésie hébraïque.

Cependant, on a aussi prétendu voir dans ces instruments un violon à trois cordes [2], une sorte de sistre formé, dit-on, d'un large anneau de fer garni de grelots [3], et qui aurait été le même que le machol ou machalat, que nous avons déjà vu figurer dans les conjectures des auteurs comme instrument à corde et comme instrument à vent; on a aussi supposé qu'il s'agissait du trigone de fer frappé avec une verge de même métal [4]; ce serait alors notre triangle. Toutes ces opinions, qui remontent plus ou moins à des sources rabbiniques, sont, à vrai dire, dépourvues de preu-

[1] *Thalmud, Erachin*, ch. II, cité par Lampe. *De cymbalis veterum,* dans Ugolini, col. 999.

[2] Voy. Bartolocci. *Bibliotheca rabbinica*, col. 468.

[3] R. Abraham. *Scilte hagghiborim*, col. 32.

[4] Calmet. *Dissertation sur les instruments hébreux*, p. 797.

ves suffisantes, et ne sauraient être admises que comme conjectures.

Des auteurs, se fondant sur un passage de l'Écriture où le peuple célèbre la gloire de Iéhovah sur les *instruments de bois*, prétendent que ce terme se rapporte, non aux instruments énumérés, mais à des instruments spéciaux qu'ils décrivent comme ayant eu la forme de mortiers accompagnés de leur pilon[1]; tout Français, en lisant ceci, se rappellera inévitablement la fameuse cérémonie où Molière[2] se divertit si heureusement aux dépens du charlatanisme médical, qui n'est peut-être pas le plus dangereux de tous. Au reste, les partisans de l'instrument-mortier pensent qu'il pourrait bien avoir correspondu à nos castagnettes ou nacquaires, et ne le regardent, dans tous les cas, que comme un instrument rustique[3]. Maimonides[4] parle encore d'un instrument formé de deux pièces de bois longues chacune d'une coudée, et qui se frappaient l'une contre l'autre, en raison de la mélodie, et sans doute pour en marquer la mesure. Peut-être était-ce un instrument de ce genre que Villoteau signalait sur les monuments égyptiens[5].

§ 5. *Réflexions sur les instruments supposés et sur les instruments des Hébreux en général.*

On cite encore, comme je l'ai déjà marqué, les noms de quelques autres instruments, ou du moins de certains mots que l'on suppose désigner des instru-

[1] R. ABRAHAM. *Scilte hagghiborim*, col. 35.

[2] MOLIÈRE. *Le Malade imaginaire*, acte III, sc. dernière.

[3] R. ABRAHAM, *Scilte hagghiborim*, col. 35.

[4] MAIMONIDES, cité par HESÆUS. *Disput. de inscrip. ps.* XXII, dans UGOLINI, col. 217.

[5] Voy. première section, p. 136.

ments. La plupart sont tirés de titres de psaumes interprétés quelquefois de plus de trente manières différentes[1]. Au reste, ceux qui, dans des termes si ambigus, veulent voir des désignations d'instruments, avouent sans difficulté qu'ils en ignorent l'espèce et même la nature. Le rabbin Abraham lui-même et le jésuite Kircher, qui poussent souvent jusqu'à la témérité leur hardiesse à former des conjectures et à les offrir comme des vérités démontrées, n'osent plus ici s'abandonner à leur imagination. « Comme l'on est digne de miséricorde du moment que l'on confesse sa faute, dit le premier de ces écrivains [2], je conviendrai que la nature de ces instruments m'est inconnue. » Toutefois, il ajoute un instant après : « Leur convenance, tant pour l'exécution que pour l'accompagnement des voix, est à mes yeux plus claire que le soleil[3]. » C'est là une assez étrange conclusion, et que les esprits habitués à raisonner juste ne trouveront pas d'une logique fort rigoureuse.

Il n'est, à mon avis, aucunement vraisemblable que les douze mots suivants, tirés des petits titres placés en tête de certains psaumes :

Neghinoth,	Gittith,	Shoshanim,
Nehiloth,	Almoth,	Ionath-elem-rechokim,
Hasheminith,	Miclam,	Maschil,
Schigaion,	Aieleth-haschachar,	Alltashet,

aient jamais désigné des instruments. Il serait véritablement fort étrange que l'on y parlât si souvent d'instruments inconnus dont bien certainement il n'était fait aucun usage dans le temple, instruments qui ne

[1] Voy. Saverio MATTEI. *I libri poetici della Bibbia*, t. I, p. 262.
[2] R. ABRAHAM. *Scilte hagghiborim*, col. 58.
[3] Là même.

sont jamais mentionnés dans le corps même des psaumes, tandis que ceux dont il est fréquemment question dans les psaumes et ailleurs, dont l'usage était répandu partout, ceux qui résonnaient chaque jour dans le temple, tels que le kinnor et le nebel, ne seraient presque jamais nommés.

La dernière pièce du psautier, en adoptant l'opinion qui n'admet que cent cinquante psaumes, me semble être, pour la musique instrumentale des Israélites, un document assez précieux. En voici la traduction d'après les Septante :

« Louez Dieu dans son sanctuaire, louez-le dans l'appui de sa force.

« Louez-le sur les effets de sa puissance, louez-le sur l'immensité de sa grandeur.

« Louez-le au son de la trompette, louez-le sur le psaltérion et la guitare (le nebel et le kinnor).

« Louez-le dans les tambours et les danses, sur les instruments à cordes et à vent [1].

« Louez-le sur les cymbales aux sons agréables ; louez-le sur les cymbales de jubilation [2].

« Que tout ce qui respire loue le Seigneur. »

Ce psaume ne doit être pour nous qu'un document musical ; il nous offre, 1° le nebel et le kinnor, c'est-à-dire les deux principaux instruments à cordes rapprochés l'un de l'autre ; 2° le tambour, instrument de danse uni à la danse elle-même ; 3° une idée générale de la réunion des instruments à cordes et à vent ; 4° enfin, comme si le psalmiste se souvenait de n'avoir point parlé des instruments de percussion, il cite les cymbales, différenciées par des qualifications. Évidemment

[1] « Ἐν τυμπάνῳ καὶ χορῷ... ἐν χορδαῖς καὶ ὀργάνῳ. »

[2] Ἀλαλαγμοῦ, littéralement du *cri de joie*.

il a présenté comme en un tableau l'idée générale de la musique instrumentale des anciens Hébreux ; il ne reste plus qu'à préciser son idée en rappelant en peu de mots le résultat des recherches faites sur ce sujet.

Le kinnor et le nebel étaient certainement des instruments à cordes ; plus usités que tous les autres, ils accompagnaient habituellement le chant.

Le kinnor était le plus ancien ; sa forme devait être semblable à celle des harpes égyptiennes, et probablement il variait comme celles-ci quant à la figure, à la manière de le tenir, au bois plus ou moins précieux employé pour sa confection, aux ornements qui s'y adaptaient, au nombre de ses cordes. On paraît avoir souvent préféré l'instrument monté de dix cordes, mais il est impossible de déterminer quelle série de tons elles représentaient. Malgré toutes les raisons qui autorisent à rapprocher le kinnor des harpes égyptiennes, il ne serait pas de toute impossibilité qu'il n'ait plutôt ressemblé à la guitare ; en tout cas, il n'aurait pu être semblable à la classe d'instruments égyptiens auxquels j'ai donné ce nom, et qui, comme on l'a vu, n'avait jamais que deux ou trois cordes [1]. Pour que le kinnor pût être classé dans la famille des guitares, il faudrait lui supposer la forme d'un de ces instruments de *transition* susceptibles d'admettre un assez grand nombre de cordes [2]. Un des motifs qui inclineraient à faire du kinnor une sorte de guitare, c'est que, selon Joseph, il se touchait avec un plectre [3], tandis que cette circonstance n'avait jamais lieu en Égypte à l'égard de la harpe ; au reste, rien n'empêche

[1] Voy. section première, art. III, § 5, p. 108.
[2] Voy. le même art., § 4, p. 103.
[3] Voy. plus haut, p. 293.

de croire qu'en cela les habitudes de la Palestine fussent différentes.

Quant au nebel, ce ne pouvait être, je crois, qu'un psaltérion ou une guitare ; or, comme jusqu'à présent le psaltérion n'a véritablement été observé sur aucun monument égyptien, on doit en conclure que, s'il a existé dans le pays, il n'y était pas d'un commun usage, et il est peu probable qu'il ait été connu des Israélites avant la captivité. Le dessin du Vatican est ici une pièce bien peu probante. J'aimerais mieux voir dans le nebel une sorte de guitare susceptible peut-être d'admettre un plus grand nombre de cordes que les guitares égyptiennes. En un mot, il me semble que le kinnor et le nebel doivent présenter à notre esprit l'idée de harpe et guitare, quel que soit d'ailleurs le nom spécial imposé à chacun. Les autres instruments à cordes étaient des sous-variétés de ceux-ci, à l'exception peut-être du pisanterion, dont le nom semble évidemment celui du psaltérion.

A l'égard des instruments à vent, la trompette droite, instrument sacré ; la trompette courbe, instrument rustique, et une flûte fort simple, droite ou traversière, peut-être un instrument de la famille du chalumeau, voilà tout ce que l'on peut raisonnablement admettre dans la musique des Israélites.

Les tambours et cymbales, dont il existait peut-être plusieurs variétés, étaient les instruments à percussion.

Dans l'usage ordinaire, le kinnor et le nebel servaient seuls à l'accompagnement des voix ; les cymbales marquaient la mesure ; le tambour, quelle que fût sa forme, était léger comme doit l'être un instrument de danse tenu et frappé sans que les mouvements des

jambes et du corps éprouvent aucune interruption.

Tout ce que l'on peut dire sur les instruments hébreux se composant en grande partie de conjectures, les lecteurs, peu satisfaits des miennes, sauront sans peine leur en substituer d'autres; au reste, on aura remarqué, je l'espère, que mes opinions ont du moins cet avantage sur celles d'un grand nombre d'auteurs qui ont traité la matière avant moi, qu'elles n'offrent rien de déraisonnable, et se fondent, le plus souvent, sur les monuments et les habitudes de l'antique Égypte, auxquels le plus sage est toujours de s'en référer lorsque les livres israélites sont muets, incomplets ou obscurs.

ARTICLE IV.

De la musique dont on faisait usage dans le temple.

Que la musique du temple de Jérusalem, à l'époque de la splendeur de cette ville, ait eu un grand et beau caractère auquel répondait la pompe de l'exécution, que les traditions musicales aient été pour les lévites-musiciens l'objet d'un respect religieux et d'une attention continuelle, il est permis de le conjecturer, non seulement d'après le témoignage de la Bible, mais encore d'après tout ce que nous connaissons des habitudes israélites, et d'après les magnifiques pièces de poésie qui nous sont restées de ces peuples. Toutefois, c'est aller un peu loin de prononcer, avec Martini[1], qu'il n'a jamais existé rien de semblable, tant à l'égard de la cantilène et de la perfection du rhythme, que pour l'exactitude d'exécution, la multitude des voix et la variété des instruments. On ne peut être si bien informé

[1] MARTINI. *Storia della musica*, t. I, p. 336.

lorsque les preuves *positives* manquent complétement, et qu'il faut se contenter de preuves *relatives*. Ces dernières reçoivent une assez grande valeur de l'absence d'exagération remarquable dans tout ce qui se rapporte au temple. Les livres juifs n'ont, en général, rien avancé à cet égard qui dépasse les limites de la raison, en écartant, bien entendu, les extravagances débitées par l'historien Joseph, dont j'ai déjà eu occasion de parler [1].

Plusieurs des pièces conservées dans la collection des psaumes se chantaient au temple de Jérusalem; tout le monde est d'accord sur ce point, et, en supposant que la musique marchât l'égale de la poésie, on doit assurément concevoir de celle des Hébreux la plus haute opinion; on ne s'étonnera donc pas que je m'arrête un instant sur ce sujet, auquel d'ailleurs se rattachent, comme on va le voir, diverses questions musicales.

Les Septante ont donné aux pièces composant le recueil anthologique des Hébreux le nom de psaumes [2], parce que ces morceaux étaient en général destinés à être chantés avec accompagnement [3]; telle est, en effet, la signification du mot grec *psallein*, en latin *psallere* [4], mot qui manque aux langues modernes, puisque les académiciens beaux esprits n'ont point donné droit de bourgeoisie au verbe *psaller*, dont se servaient nos vieux auteurs. C'est de ce mot que dérivent le nom de *psaltérion*, instrument essentiellement destiné, dans l'origine, à l'accompagnement des voix, et le mot grec

[1] Voy. plus haut, art. II, p. 254.

[2] En grec ψαλμοι.

[3] S. Grégoire de Nysse. *Second traité sur les psaumes.* — S. Basile. *Sur le ps.* XXIX. — Euthyme. *Préf. des ps.*

[4] S. Augustin. « Psallere non est simpliciter canere, sed ad musicum instrumentum. »

et latin *psaltria*, désignant une femme qui chante en s'accompagnant [1].

Il paraît qu'une assez grande partie de ces hymnes est de David; plusieurs autres sont de son époque, le reste a été composé dans les siècles qui ont suivi jusqu'à l'époque du retour de la captivité. Selon l'opinion la plus probable, on n'a réuni le tout en collection que vers le temps des Macchabées [2]. Il est inutile de s'arrêter à des conjectures tout à fait invraisemblables, conçues dans le but de prouver que tous les psaumes sans exception avaient le roi David pour auteur [3].

Le psautier a été, dès un temps reculé, divisé en cinq livres, le premier contenant les quarante-et-un premiers psaumes; le second, les trente suivants; le troisième, les seize qui viennent ensuite, de LXXIII à LXXXIX; le quatrième, les dix-sept contenus entre les nos XC et CVI; enfin, le cinquième, renfermant le reste de la collection, formée en tout de cent cinquante pièces, dont quelques-unes sont assez étendues. Cette division en cinq livres l'a fait quelquefois appeler le *petit Pentateuque*.

Il ne paraît pas douteux que les psaumes aient été écrits en vers; mais une infinité de dissertations publiées sur ce sujet n'y ont porté aucune lumière. Ainsi qu'il arrive fort souvent dans les questions de ce genre, chacun présente d'excellentes raisons pour renverser le système de ses adversaires, mais n'en sait point

[1] HORACE. *Odes*, l. III, od. 13. — MACROBE. *Saturnales*, l. II, ch. 1. — TITE LIVE. *Histoire romaine*, l. XXXIX, ch. 6.

[2] Voy. Salomon VAN TIL. *Cantus poeseos, nec non sonandi facultas, tum veterum tum præsertim Hebræorum*, dans UGOLINI, col. 307.

[3] Voy. *Exposition du sens primitif des psaumes, totalement conservé dans le latin de la Vulgate et dans une nouvelle traduction française*, par M. V***. Seconde édition. Paris, 1818, 2 vol. in-8.

trouver de plausibles pour étayer le sien. Telle est la difficulté de la matière, que souvent les plus hardis commentateurs juifs ou chrétiens ne proposent leurs conjectures qu'en tremblant, ou même avouent franchement leur impuissance à en former de raisonnables. Rabbi Abraham, dont la parole est si assurée quand il expose de son chef et décrit d'après sa propre imagination, ou bien d'après des instruments modernes connus, ceux qu'il suppose avoir été en usage chez ses ancêtres, reste muet sur la question ; il n'a pu, dit-il, découvrir la métrique des vers, ni dans les prophètes, ni dans les hagiographes [1]. Je me bornerai donc à exposer en peu de mots, et seulement d'une manière générale, ce qu'ont pensé les principaux auteurs qui ont examiné cette embarrassante question. On peut réduire leurs systèmes à trois.

Le premier consiste à dire que les Hébreux avaient des vers hexamètres, pentamètres, comme les Grecs et les latins, et, en outre, des vers trimètres. Joseph [2] et Philon [3], dont ici l'opinion est de grand poids, puisqu'ils connaissaient et la langue grecque et celle de leur pays, sont les plus anciens qui aient exprimé cette idée, adoptée par Origène, Eusèbe, saint Jérôme, et par beaucoup de modernes à la tête desquels se trouve Vatable ; elle était, dès une époque reculée, rejetée par l'empereur Julien et par saint Grégoire de Nysse [4].

Ce qui, en effet, la rend difficilement admissible, c'est que l'on a beau distribuer et scander les parties poétiques de la Bible, on ne saurait arriver à disposer

[1] Abraham. *Scilte hagghiborim,* dans Ugolini, col. 8.
[2] Joseph. *Antiquités,* l. VII.
[3] Philon. *De la confusion des langues.*
[4] Voy. Fourmont. *Dissertation sur l'art poétique et sur les vers des anciens Hébreux,* dans les *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, t. VI, p. 162, éd. in-12.

des séries de vers réguliers ; la nature même de la langue hébraïque semble la rendre rebelle à un tel arrangement que vient encore contrarier l'accentuation.

Cette difficulté, non contestée par plusieurs partisans de l'opinion précédente, a donné lieu à un second système, qui reconnaît dans les livres poétiques de la Bible un style élevé, concis et sententieux, mais nie l'existence des vers. Calmet est le plus illustre de ceux qu'a ralliés cette opinion ; toutefois il ne l'adopte pas absolument ; il pense que chez les Hébreux on pouvait fort bien adapter de la musique à des pièces en prose, comme nous le faisons aujourd'hui dans la liturgie catholique pour le *Credo*, le *Gloria*, les psaumes traduits en latin, etc.[1]. Sans doute cette manière de voir est celle qui met le plus à l'aise ; mais pour mon compte j'éprouve je ne sais quelle répugnance à supposer que tant de passages, brillant à un si haut point de toutes les qualités qui constituent la poésie la plus sublime, aient été dépourvus de cette élégante symétrie, de cette mélodieuse cadence, de cette aimable périodicité qui ajoutent tant de charmes à une belle pensée, tant de grâces à une expression heureuse, et donnent au style de si vives couleurs, au langage une si puissante énergie.

C'est sans doute par ce motif que Huet, Le Clerc, Meibom, et plusieurs autres, ont adopté un troisième système développé par Fourmont dans une *Dissertation sur l'art poétique et les vers des anciens Hébreux*. La rime y est présentée comme l'un des principaux caractères de la poésie hébraïque[2]. A la vérité, cette forme s'observe

[1] Calmet. *Dissertation sur la poésie des anciens Hébreux*.

[2] Fourmont, dans les *Mémoires de l'Académie des Incriptions et belles-lettres*, t. VI, p. 163.

dans toutes les langues orientales modernes, et il est permis d'en reporter l'usage à une haute antiquité; mais l'on peut répondre à Fourmont qu'en hébreu les mots dont la terminaison se ressemble sont extrêmement communs; qu'il est difficile de se faire l'idée d'une versification dont la rime serait le caractère unique, et que cette difficulté est plus grande encore ici, en raison de la similitude de beaucoup de syllabes finales; d'ailleurs, pour construire les vers hébraïques rimés, on est obligé d'admettre une quantité de vers de deux syllabes, qui, hors des cas où l'auteur ne les écrit pas avec quelque intention particulière, ne sauraient être d'aucun effet. Si l'on veut supposer des vers rimés et rhythmés, l'on parvient parfois, en admettant la prononciation des Massorètes, à disposer quelques passages à la façon de nos vers modernes; mais ces laborieux arrangements ne sont possibles que dans des cas relativement assez peu nombreux; tantôt allongés par des répétitions ou transpositions, tantôt resserrés par la prononciation, les vers, ainsi manipulés et tourmentés en cent manières, clochent souvent encore en quelque partie, et il se présente presque toujours un nouvel embarras auquel il n'est pas aisé de parer.

Saverio Mattei a fort bien indiqué la source des erreurs et des divagations auxquelles on s'est laissé entraîner en ce qui concerne la constitution des vers dans la langue hébraïque [1]. On veut toujours, dit-il, adapter à la poésie des Hébreux les règles de versification de sa propre langue, ou bien de langues que l'on connaît, et sur lesquelles on possède des renseignements

[1] Saverio Mattei. *I libri poetici della Bibbia;* dissertazione prima, t. I, p. 17.

grammaticaux qui manquent par rapport à l'antique langage des Israélites. Du moment que ces règles ne peuvent s'appliquer commodément aux pièces de poésie hébraïque, il semble naturel de croire que la versification reposait sur des principes tout différents de ceux qui nous sont connus, et dont, à vrai dire, la fixation est à peu près impossible, toutes les investigations imaginables ne devant produire que de simples conjectures, toujours dépourvues de preuves solides et irrécusables.

La versification des psaumes n'est malheureusement pas le seul point sur lequel nous devons abandonner l'espoir d'être suffisamment éclairés. Le texte original est accompagné de titres fort courts et d'une extrême obscurité. La manière dont ces intitulés ont été traduits par les Septante prouve, selon moi, que, dès l'époque de ces illustres interprètes, ils n'étaient déjà plus compris, parce qu'ils se rapportaient à des usages et à des idées déjà tombés en désuétude. On doit regretter de n'avoir point ici de lumières, car, le sens mystique à part, les commentateurs s'accordent à les rapporter à la musique, en ne leur accordant, du reste, qu'une assez mince valeur. Il est superflu de mentionner l'opinion de saint Grégoire de Nysse, s'avisant que les Juifs avaient falsifié ces titres afin que les chrétiens n'en pénétrassent pas le véritable sens[1]; apparemment ils avaient pris cette précaution environ 277 ans avant la venue de Jésus-Christ, époque de la version grecque des Septante; mais tel fut pendant trop longtemps l'acharnement des chrétiens contre les Israélites, que l'on trouvait bon de leur faire porter la

[1] Grégoire de Nysse, cité par Van Til, col. 302.

peine de tout, même de sa propre ignorance et de son orgueil mal satisfait.

Quoi qu'il en soit, après avoir examiné attentivement tous ces titres et les innombrables interprétations qui en ont été données (car tel de ces intitulés, composé de trois ou quatre mots, a été expliqué en plus de trente manières différentes), j'avoue que je ne vois aucun moyen de me former là-dessus une opinion suffisamment motivée. Je trouve bien encore ici des raisons pour rejeter telle ou telle explication, mais non pour en adopter une parmi toutes celles qui ont été proposées en différents temps. Et comment n'en serait-il pas ainsi ? La plupart des commentateurs tombent, du moins à mon avis, dans ce faux raisonnement qu'en logique on appelle *pétition de principe*. Supposant toujours comme chose prouvée précisément ce qui est en litige, ils partent de ce point dont ils tirent tout à leur aise des conclusions. C'est une manière de raisonner fort commune dans la critique littéraire et dans l'archéologie ; les philologues les plus exercés n'y échappent pas toujours. C'est ainsi que les interprètes de l'ancien Testament expliquent de telle ou telle façon les mots qui entrent dans la composition des titres de psaumes, sans songer qu'il faudrait, avant tout, se mettre d'accord sur la signification précise de ces mots, ce qui, pour certains d'entre eux, est à peu près impossible, soit qu'on ne les rencontre pas ailleurs dans la Bible, soit qu'ils s'y présentent avec un sens tellement éloigné de la question que les rapprochements semblent de véritables folies.

Sans doute il est fâcheux de renoncer à obtenir des lumières à ce sujet, mais le plus raisonnable est de penser que ces titres tenaient à un ordre d'idées et à

des usages locaux que nous ignorerons toujours, et dont, même à l'époque où les Septante publièrent leur version, la connaissance n'était plus généralement répandue. Si l'on eût dès lors tâché de dissiper l'obscurité au moyen de développements ou de commentaires, on aurait pu sans doute arriver à la découverte de la vérité, car le temple était debout, et nombre d'anciennes coutumes, abandonnées après la captivité, avaient laissé des traces dans le souvenir des Israélites instruits ; mais à mesure que le temps s'écoula, la difficulté de trouver des éclaircissements devint plus grande ; aussi les plus anciens rabbins ne nous fournissent-ils à ce sujet aucun renseignement véritable, s'abandonnant, selon leur coutume, à de vaines et ténébreuses divagations.

Ce que l'on peut démêler dans l'érudition excessivement confuse des commentateurs, c'est, comme je le disais il y a un instant, qu'un grand nombre des titres de psaumes ont rapport à la musique, et désignent tantôt des instruments, tantôt des timbres d'airs ; que parfois le nom du compositeur y est inscrit, que certaines circonstances d'exécution y sont peut-être indiquées, etc.

La conjecture de Mattei, qui explique l'usage et l'origine de ces titres, me semble fort admissible. Selon cet écrivain, les premières copies des psaumes ayant été faites sur les livres du temple, on transcrivit en même temps les indications musicales qu'ils renfermaient [1], bien qu'elles ne fussent plus exactement observées dans le second temple. Cette circonstance ne tarda pas à les rendre inintelligibles, même pour ceux

[1] Mattei, *I libri poetici della Bibbia ;* dissertazione prima.

qui connaissaient les rites israélites, et les Septante durent les laisser dans l'obscurité. Ainsi toutes ces expressions, si embarrassantes pour les mystiques commentateurs de la Bible, seraient des plus naturelles, et auraient ressemblé à celles de nos livres de chœur : *introït*, *graduel*, *offertoire*, *vêpres*, *complies*, *antienne*, etc.[1]. De là aussi viendrait la réitération de tant de versets qui ne seraient que des *répétitions* musicales, des *bis* ou sortes de *refrains*. On expliquerait de la même manière [2] comment le psaume XIII, *Dixit insipiens*, se trouve reproduit avec quelques variantes sous le numéro LII : il aurait été mis en musique par deux compositeurs différents; quelque maître exigeant, ou bien quelque chanteur capricieux ayant demandé des changements dans les paroles pour faire briller davantage la cantilène, la pièce aurait ainsi reparu deux fois lors de la transcription.

Il est aussi fort probable que le mot *selah*, qui se rencontre soixante-onze fois dans le livre des psaumes, coupant la suite des versets sans présenter un sens par rapport au texte où il est intercalé, n'était autre chose qu'une expression musicale. Les Septante traduisent par *diapsalma;* les uns interprètent ce mot comme désignant un silence général qui coupait le chant[3]; ce serait à peu près l'un de nos signes de silence surmonté du *point d'arrêt;* d'autres y ont vu un changement de mode ou de chant[4], de sens ou de mesure dans la poésie[5]; d'autres, un silence des voix, tandis que les instruments poursuivaient, ou bien une *entrée*, une *at-*

[1] Mattei. *Della tradizione e conservazione de' Salmi*, t. II, p. 128.
[2] Mattei. Là même.
[3] S. Augustin. *In psalmos*, nº IV.
[4] Théodoret. *Præf, in psalmos.*
[5] S. Jérôme. *Ad Marcellum de voce* διάψαλμα.

taque de ceux-ci ; d'autres ont cru qu'il s'agissait d'une sorte de *refrain* [1], de l'ensemble de tout le chœur ou l'union des voix de l'assemblée à celles des chantres-lévites [2]; d'un signe semblable, quant à la signification musicale, au mot *forte*, indiquant le renforcement de la voix ; ou bien de la marque de l'élévation et de l'abaissement de la main [3]. Enfin, à une époque plus moderne, on s'est imaginé [4] que c'était une indication semblable à celle de l'*euouae*, qui, au commencement ou à la fin d'une antienne, annonce la mélodie du psaume en représentant les paroles *seculorum amen;* on a aussi pensé que c'était tout simplement un *et cœtera* [5]. Au fond, toutes ces hypothèses sont aussi plausibles, aussi controversibles les unes que les autres, puisqu'elles ne sont basées sur rien de solide, et que les textes les plus anciens qui fournissent ces conjectures, c'est-à-dire ceux de saint Jérôme, de saint Augustin et de Théodoret, ne s'accordent pas entre eux.

S'il ne s'agissait que d'en ajouter une à tant d'autres, je hasarderais de proposer comme signification musicale du mot *selah* notre *bis*, notre *renvoi*, notre *da capo*, ou bien encore notre *segue*, indiquant que la marche d'un verset doit se reproduire dans les suivants, mot qui peut encore marquer la circonstance d'un chant non terminé, que *suit* immédiatement un autre morceau. Cette interprétation me semblerait, autant pour le

[1] FOURMONT. *Sur l'art poétique et sur les vers des anciens Hébreux*, p. 176.

[2] Christ.-Auguste HEUMANN. *Pœcile programma de selah Hebræorum, interjectione musica*, dans UGOLINI, col. 735.

[3] KIRCHER. *Musurgia universalis*, t. I, p. 60.

[4] CALMET. *Dissertations* et *Dictionnaire de l'Écriture sainte*, au mot *Selah*.

[5] LANCI. *La sacra Scrittura illustrata con monumenti fenico-assirj ed egiziani*. Roma, 1827, in-4° magno, p. 217.

moins que les précédentes, conforme au sens attribué par les hébraïsants au mot *selah*, qui, selon eux, exprime l'idée de la *continuité*, de l'*éternité*.

Pour terminer ce qui concerne les psaumes pris en eux-mêmes, je remarquerai qu'une illusion assez commune est de les regarder tous comme des prières proprement dites, et de supposer que l'on en faisait sans cesse et uniquement un usage de ce genre. Ce sentiment est une erreur; le psautier est un recueil poétique composé par différents auteurs; sans doute, le sentiment religieux domine dans la plupart des pièces; mais on peut regarder plusieurs d'entre elles comme des hymnes patriotiques; d'autres sont des compositions mixtes qui se chantaient peut-être avec un certain appareil dans le palais des rois et des grands, au temps de David et de Salomon. La contexture de quelques autres semblerait annoncer, non un chant continu, mais une déclamation fortement accentuée, une sorte de récitatif obligé que l'accompagnement coupait, variait et ranimait de temps à autre.

On a prétendu que certains psaumes s'accompagnaient de la danse et des sons du tambourin; cette opinion n'est pas inacceptable, toutefois elle n'a d'autre base que l'un de ces titres si ambigus dont nous parlions tout à l'heure, et l'appui de dom Calmet[1]; le psaume auquel se rattache l'intitulé dont on préjuge ainsi le sens, n'a lui-même aucun rapport à la danse, et dans tous les cas il n'est pas nécessaire de supposer avec Calmet que les *psaumes de danse*, s'il y en avait, aient été chantés et dansés dans le temple même; les danses de ce genre pouvaient avoir lieu, soit dans les palais, soit sur les places publiques, mais elles n'é-

[1] CALMET. *Sur le psaume V.*

taient que des divertissements ordinaires sanctifiés par l'idée des bienfaits de Dieu, et tout à fait convenables à son peuple de prédilection.

Certains psaumes recevaient un nom particulier indiquant, soit la circonstance où l'on en faisait usage, soit toute autre particularité : ainsi les psaumes *graduels* avaient ainsi été nommés en raison du lieu où ils se chantaient ; du moins, c'est l'opinion des talmudistes [1], et le plus grand nombre des interprètes l'ont adoptée [2], quoique l'Écriture n'offre aucun passage à l'appui de cette explication [3].

On croit qu'il y avait cinquante-sept psaumes chantés habituellement dans le temple, soit au service quotidien, soit aux solennités [4]. Voici, d'après le Talmud, quelle était la distribution de quelques-uns [5] :

Le premier jour ou dimanche,	ps. XXIV,	*Domini est terra*, etc.
le lundi,	ps. XLVIII,	*Magnus Dominus*, etc.
le mardi,	ps. LXXXII,	*Deus stetit in synagoga*, etc.
le mercredi,	ps. XCIV,	*Deus ultionum Dominus*, etc.
le jeudi,	ps. LXXXI,	*Exultate Deo adjutori*, etc.
le vendredi,	ps. XCIII,	*Dominus regnavit*, etc.
le samedi,	ps. XCII,	*Bonum est confiteri*, etc.

Le même jour, c'est-à-dire le jour du sabbat, au moment du sacrifice additionnel [6], on chantait le second cantique de Moïse [7]. Aux sacrifices additionnels du premier jour de l'an, on faisait entendre le psaume LXXXI ; la veille de ce même jour, on avait

[1] *Thalmud, Mischna,* cité par BARTOLOCCI.
[2] Voy. Augustin PFEIFFER. *De psalmis graduum,* dans UGOLINI, col. 677
[3] CALMET. *Dissertation sar les psaumes graduels,* col. 665.
[4] VAN TIL. *Cantus poeseos,* etc., col. 306.
[5] Je cite la traduction de la Vulgate.
[6] *Nombres,* ch. XXVIII, w. 9, 10.
[7] *Deuteronome,* ch. XXXII, v. 1.

chanté le psaume XXIX ; enfin, le jour de la pâque retentissait le *grand Hallel* ou *Alleluia*, c'est-à-dire le psaume CXIII, *In exitu Israël*[1], et peut-être aussi les cinq suivants[2].

J'exposais, il y a un instant, l'opinion de Mattei, qui suppose, avec assez de raison, les premières copies du recueil des psaumes faites d'après les livres dont on se servait dans le temple ; on aurait tort d'en conclure que les anciens Hébreux aient jamais possédé une notation musicale. Cependant le rabbin Abraham[3] ne craint pas d'avancer que, pour l'exécution de la musique dans le temple, les lévites avaient une semiographie semblable à la nôtre, servant pour les voix et les instruments à vent qui jouaient la partie du chant ; à l'égard du nebel, on se servait, selon lui, de la *tablature*, et il décrit avec une imperturbable assurance cette manière de noter telle qu'elle était usitée pour le luth et instruments de même sorte à l'époque où il vivait, en affirmant qu'elle était connue dans l'ancienne Judée. Comment notre rabbin sait-il toutes ces belles choses ? Dans quelles sources les a-t-il puisées ? Il se dispense prudemment de nous le dire.

Tout, au contraire, porte à croire que, bien loin d'avoir une notation musicale et des copies nombreuses des chants employés dans le rituel du temple, les lévites chanteurs, avant la captivité, n'avaient même, peut-être, aucun recueil de ce genre : les paroles, les chants, les formules instrumentales, tout se transmettait oralement, et voilà pourquoi l'on ne pouvait être admis parmi les chantres avant d'avoir fait un noviciat de

1 *Thalmud, Tamid*, ch. XXVII, cité par OTHON, dans UGOLINI, col. 4[illegible].
2 VAN TIL. *Cantus poeseos*, etc., col. 293.
3 R. ABRAHAM. *Scilte hagghiborim*, col. 76.

cinq ans sous les anciens lévites. Pour prouver ce que j'avance, il suffit de rappeler un fait remarquable arrivé dans la huitième année du règne de Josias, 622 ans avant l'ère vulgaire : « Comme l'on était occupé dans le temple à faire des réparations, et que l'on retirait l'argent du lieu où il était habituellement déposé, le grand-prêtre Helcias y trouva le *livre de la doctrine de Iehovah, par Moïse*[1]. » On en fit alors une lecture publique, et peut-être en tira-t on des copies ; mais il est évident, d'après ce passage et certains autres, qu'il n'y avait point au temple de bibliothèque, et que si, au temps de David et de Salomon, des manuscrits avaient été placés dans le temple, les prêtres à qui la garde en était confiée les avaient singulièrement négligés. Ce fut donc seulement après le retour de la captivité que les Israélites virent les copies de leurs livres se disséminer ; et quant aux psaumes en particulier, il me semble fort raisonnable de penser que chacun écrivit pour son usage ceux qu'il connaissait, en y joignant des indications musicales ou autres : ce fut d'après ces copies partielles qu'Esdras *le scribe*, comme il se qualifie lui-même[2], ou tout autre lévite instruit, fit, par la suite, une transcription générale, devenue le texte original de la version grecque dite des Septante. Sans doute aussi, depuis l'époque de la transcription générale, les copies durent se multiplier et se répandre dans le peuple, car les psaumes étaient le livre *ordinaire de l'office*, le *livre d'église*, comme il l'est encore aujourd'hui dans le culte protestant.

Repassons en peu de mots ce qui vient d'être dit sur les psaumes.

[1] *II Chroniques*, ch. XXXIV, w. 14, 15.
[2] *Esdras*, ch. VII, v. 16.

Ces pièces de poésie avaient reçu le nom qu'elles portent encore chez nous, parce qu'elles étaient susceptibles d'être chantées et accompagnées. Le recueil des psaumes est une anthologie tirée de divers auteurs parmi lesquels David figure environ pour un tiers; le psautier a été divisé en cinq livres dès une époque reculée. On croit que les psaumes étaient en vers dont on ignore d'ailleurs la nature. Les titres placés à la tête de quelques-uns se rapportent à des usages que nous ne connaissons plus, mais semblent en général tenir à la musique. Ces pièces diffèrent beaucoup entre elles quant à la forme et au caractère; un assez grand nombre de psaumes étaient d'un usage habituel dans le temple. Les copies ne s'en sont multipliées que depuis le retour de la captivité. Tel est le résultat des recherches auxquelles nous venons de nous livrer. Celles qui vont nous occuper maintenant auront pour objet le service musical du temple, qui se faisait, comme l'on sait, par les prêtres et les lévites.

Avant tout, on doit remarquer que Moïse ne prescrit absolument rien relativement à la musique, si ce n'est l'emploi des trompettes servant : 1° à augmenter la pompe des sacrifices; 2° à l'annonce des néoménies et de l'année jubilaire; 3° à exciter l'ardeur des soldats dans les batailles, en appelant sur eux la protection de l'Éternel; 4° à la convocation des chefs et à la levée des camps[1]. En toutes ces occasions, ce sont toujours les prêtres qui sonnent les trompettes; les lévites ne sont employés qu'au transport de l'arche d'alliance et au service du tabernacle, qui sans doute se réduisait à fort peu de chose.

A David appartient l'honneur d'avoir augmenté la

[1] *Nombres*, ch. X, v. 10. — *Ecclésiastique*, ch. L, v. 16. — Voy. p. 227.

pompe du service divin, en y joignant l'usage du chant et des instruments[1]. Il imita en cela l'exemple des Égyptiens, des Chaldéens, des Phéniciens; chez tous ces peuples, en effet, l'usage de la musique dans les cérémonies du culte était depuis longtemps en vigueur. Il est donc fort surprenant de voir tant d'écrivains donner les Israélites comme les premiers à faire usage de la musique pour célébrer les louanges de la divinité; ils ajoutent que les idolâtres ont agi à leur instar; c'est précisément le contraire qui a eu lieu. Ceux qui croient nécessaire de justifier les Juifs à cet égard ne manquent pas assurément de bonnes raisons : « Dieu permit, disent-ils, qu'un grand appareil musical accompagnât l'immolation des victimes en son honneur, afin que, dans les sacrifices établis par lui, son peuple n'eût rien à envier à la pompe et aux attraits dont le diable se servait pour enchaîner les idolâtres à ses propres autels[2]. »

Lors de l'introduction de la musique dans le service divin, il fallut combiner cette innovation avec l'accomplissement des préceptes de Moïse relatifs à l'emploi des trompettes au moment de l'oblation des holocaustes et des sacrifices pacifiques. Les prêtres conservèrent toujours seuls le privilége de sonner de la trompette; ceux qui étaient chargés de ce soin se tenaient près de l'autel, du côté opposé à la tribune des musiciens, et le visage tourné vers ceux-ci[3].

Les trompettes ne résonnaient pas moins de vingt et une fois chaque jour dans le temple, et jamais plus

[1] *I Chroniques*, ch. XVI, vv. 40 et suiv.— *II Chron.*, V, 12; XXIX, 25, 26. — *Amos*, V, 12, 23. — *Ecclésiastique*, L. 18.
[2] Jean Spencer. *Usus musicæ in sacris celebrandis*, col. 557.
[3] *Thalmud, Tamid*, ch. VII, cité par Othon, col. 492.

de quarante-huit; d'autres disent plus de cent vingt [1]. Elles faisaient entendre des sortes d'*appels*, consistant à sonner d'abord lentement, puis avec plus de vitesse, puis de nouveau avec lenteur [2]. On croit que les sons précipités répondaient à ce que nous appelons *sonner l'alarme* [3].

Ces appels étaient de deux sortes, le *thekia* et le *terouah :* le premier se formait, dit-on, de neuf aspirations ou reprises d'haleine; de six, selon d'autres [4]; le *terouah* ou *thruah* n'en avait que trois [5], Maimonides, ne sachant trop l'origine de cette manière de sonner, imagine que le terouah est une imitation des pleurs des femmes et des gémissements des hommes [6].

Il paraît d'après les traditions rabbiniques, que les trompettes du temple faisaient entendre les vingt et un appels quotidiens en sept fois, trois appels à chacune, d'abord à l'aube du jour, pour éveiller les lévites-portiers et les appeler à leur poste; puis au service religieux du matin et de l'après-midi, dans les moments où le chant et les instruments cessaient de se faire entendre [7]. D'autres pensent que l'on faisait trois appels à l'ouverture des portes du temple, neuf au sacrifice du matin, et neuf à celui du soir [8].

Les trompettes n'accompagnaient jamais les voix, mais alternaient périodiquement avec le chant des lévites. Voici ce que le Thalmud nous apprend à cet égard :

[1] *Thalmud, Erachin, Succah*, ch. 2, dans Horchius, col. 118.
[2] *Thalmud, Erachin, Succah*, ch. 5.
[3] Othon, dans Ugolini, col. 492.
[4] Jean-Georges Abicht. *De lapsu murorum hierichuntinorum*, dans Ugolini, col. 842.
[5] Abicht, col. 841.
[6] Abicht, col. 842.
[7] Van Til. *Cantus poeseos*, col. 346.
[8] *Thalmud, Succah*, ch. 5, § 5, cité par Horchius, col. 118.

« Lorsque le sacrifice est terminé, le souverain-pontife tourne à l'entour de l'autel, tandis que l'on prépare le vin destiné aux libations; le prêtre assistant se place au coin, tenant un étendard en main; deux autres prêtres, debout près de la table où l'on dépose la graisse des victimes, font entendre des sons émis d'abord avec lenteur, puis avec plus de précipitation, puis de rechef avec lenteur. Au moment où le pontife s'incline pour la libation, son vicaire agite l'étendard, et aussitôt le maître de chapelle ou préchantre, assisté de deux lévites, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche, fait retentir les cymbales; les chantres entonnent le cantique et le continuent jusqu'à la pause; lorsqu'ils y sont arrivés, les trompettes sonnent de nouveau, et tout le peuple se prosterne pour adorer l'Éternel; la musique reprend ensuite jusqu'à une nouvelle pause, puis les trompettes se font encore entendre, et l'on continue de même jusqu'à la fin du cantique. » Tel est, ajoute le Thalmud, l'ordre perpétuel établi dans la maison de notre Dieu [1].

Il n'est point fait, dans tout ceci, mention des instruments; leur usage dans les sacrifices est cependant positif [2]; les dispositions à prendre regardaient apparemment le maître de chapelle; il réglait sans doute la manière dont les morceaux devaient être accompagnés et coupés par l'orchestre, qui, peut-être, ne faisait qu'une sorte d'antiphonie ou répétition du chant.

Les instruments en usage dans le temple étaient le nebel, le kinnor et les cymbales ou tzetzelim [3]. Outre

[1] *Thalmud*, *Tamid*, ch. VI, § 8, cité par VAN TIL, col. 334, et ch. VII, § 3, cité par HORCHIUS, col. 118.

[2] *II Chroniques*, ch. XXIX, w. 27, 28.

[3] *I Chroniques*, ch. XXV.

ces trois instruments, on employait aussi le halil, mais seulement douze fois dans l'année, savoir : à l'immolation de l'agneau pascal du premier et du second mois, le premier jour de la pâque et de la pentecôte, et durant l'octave de la scénopégie ou fête des tabernacles. Dans cette circonstance, on se servait de halils de bois, comme ayant plus de douceur que ceux de métal [1]; c'est sans doute ce halil spécial dont on a parlé comme éminemment propre à exciter l'allégresse [2].

Quant au nombre des instruments, les kinnors et les trompettes étaient admis dans le temple en telle quantité que l'on voulait ; jamais on n'employait moins de deux nebels ni plus de six ; jamais moins de deux halils ni plus de douze, et enfin jamais plus d'une paire de cymbales [3]. David Kim-hi pense que l'on employait deux sortes de trompettes [4]. On a aussi prétendu que le toph était en usage dans le temple, hypothèse fondée sur la citation de cet instrument dans certains psaumes, ce qui ne suffit pas, à mon avis, pour la rendre admissible.

On peut également négliger l'opinion d'Abraham [5], qui, dans l'idée sans doute d'exalter le mérite musical de ses ancêtres, prétend que, dans les solennités, outre les instruments ordinaires, il y en avait divers autres qui ne servaient pas à l'accompagnement des voix, tels que le kitros, la sambucque et le pisanterim. Je ne crois pas nécessaire d'introduire dans le temple d'autres instruments que ceux qui ont été mentionnés il y a un

[1] *Thalmud, Gemmara, Erachin*, ch. II, § 3, cité par Horchius, Othon, et Van Til, col. 118, 347, 493.

[2] Abraham, col. 56.

[3] *Thalmud*, là même.

[4] Bartolocci. *Bibliotheca rabbinica*, col. 448.

[5] Abraham. *Scilte hagghiborim*, col. 58.

instant ; leur nombre pouvait, comme on l'a vu, devenir fort considérable, puisque les kinnors et les trompettes se multipliaient indéfiniment.

Le service musical du temple était quotidien [1], mais il y avait une musique plus solennelle aux jours de fête, c'est-à-dire aux sabbats, aux néoménies, à la pâque, aux fêtes des prémices, des semaines, de la moisson, des trompettes, des expiations et des tabernacles [2]. Plus la fête était solennelle, plus l'emploi de la musique était fréquent, plus les musiciens étaient nombreux [3]. Les traditions hébraïques nous apprennent d'ailleurs que la musique variait avec les cérémonies, que les mesures changeaient en raison des paroles [4]. Les psaumes chantés dans le temple étaient habituellement partagés en trois divisions [5] quelquefois d'un caractère fort différent, comme l'on peut s'en convaincre par la lecture du psautier.

Le corps des chanteurs n'était jamais moindre de douze [6], et ceux qui veulent trouver des figures partout ont vu ici celle des douze apôtres [7]. Un certain nombre de jeunes lévites unissaient leurs voix à celles des hommes pour donner de la variété à la mélodie ; leur présence suffirait pour prouver l'exclusion des femmes dans la musique du temple. Hors des heures où se faisait le service musical, ces enfants ne pouvaient pénétrer dans l'enceinte réservée ; en aucun cas ils ne comptaient parmi les douze chantres dont la pré-

[1] *Thalmud, Tamid,* ch. VI, à la fin, cité par Horchius, col. 117.
[2] Voy. Van Til. *Cantus poeseos,* etc., col. 324.
[3] *Thalmud, Succah,* cité par Horchius, col. 119.
[4] Van Til, col. 352.
[5] *Thalmud, Tamid,* ch. VII, cité par Othon, col. 496.
[6] *Thalmud, Erachin,* ch. 11, cité par Horchius, note 61, col. 116, et par Abraham, col. 82.
[7] Van Til, col. 325.

sence était exigée; ils ne pouvaient non plus jouer des instruments, ils devaient seulement chanter[1].

Les chantres-lévites se plaçaient d'abord devant l'arche[2], puis, lorsque le temple fut construit, dans une chanterie ou tribune peu élevée[3]. Elle était du côté de l'orient, devant l'autel des holocaustes[4], vers lequel les musiciens avaient le visage tourné[5]. Les jeunes lévites ne montaient jamais dans la tribune, mais se tenaient à terre, de telle façon que leur tête se trouvât au niveau des pieds des musiciens[6]. On reconnaît la trace de cet usage dans la disposition du chœur de beaucoup de cathédrales catholiques, où des places sont réservées pour les enfants de chœur au pied des stalles inférieures; à l'église métropolitaine de Paris, les enfants s'asseyent sur le marche-pied des chantres.

Dans le service quotidien, l'on employait également douze lévites instrumentistes, savoir : neuf jouant du kinnor, deux du nebel[7], et enfin un qui frappait les cymbales; celui-ci était, comme je l'ai dit, le maître de musique; mais comme il est seulement dit qu'il se servait de cet instrument pour donner le signal aux chanteurs, peut-être y avait-il ensuite un cymbaliste qui jouait pendant l'exécutiou du morceau. Rien n'empêche de croire avec Van-Til[8] que les neuf kinnors accompagnaient les voix graves et les deux nebels les

[1] *Thalmud, Erachin*, ch. II, § 6, cité par Van Til, col. 325. — Voy. aussi Horchius, col. 117.

[2] *I Chroniques*, ch. XVI, v. 37.

[3] *Thalmud*, cité par Horchius, col. 116.

[4] *II Chroniques*, ch. V, v. 12.

[5] *Thalmud, Tamid*, ch. VI, § 8, dans Horchius, col. 118.

[6] R. Eliezer, cité par Bartolocci et par Horchius, col. 117.

[7] *Thalmud, Eraschin prischna*, ch. II, cité par Van Til, col. 349.

[8] Van Til, col. 351.

voix aiguës, opinion toute conforme à ce qui a été indiqué ailleurs [1].

Le même écrivain pense que, dans le cours de la journée, la plus mince oblation ne se faisait pas sans être accompagnée de musique [2], et son opinion est fort acceptable, car la présence des lévites musiciens, qui ne sortaient pas du temple pendant la semaine de leur service, rendait l'exécution musicale très-facile, et sans doute, d'ailleurs, les musiciens convoqués de la sorte recevaient de ceux qui avaient besoin de leur ministère une rétribution spéciale. C'était le *casuel* de leur revenu, qu'ils percevaient de la même manière que dans les églises catholiques l'on paie aux convois et mariages la *présence* d'un nombre plus ou moins considérable de prêtres et de musiciens. Les lévites avaient d'ailleurs une part dans les prémices, attribués aux prêtres par la loi de Moïse. On ignore comment les choses étaient réglées à cet égard : il est probable que les lévites de service recevaient un traitement fixé par les prêtres, seuls gardiens des trésors du temple, et entre les mains desquels s'opéraient les versements.

Les lévites étaient sans doute payés semestriellement, lorsqu'ils venaient à Jérusalem exercer leurs fonctions ; c'était un moyen des plus assurés pour les habituer à l'exactitude. Au reste, quoique dans tous les temps, même aux époques les plus désastreuses, les richesses du temple aient été considérables, il y eut souvent beaucoup de négligence à payer aux prêtres leurs revenus, et nous voyons Ézéchias remettre à cet égard en vigueur les anciens règlements, qui, chaque

[1] Voyez art. III, § 2, p. 289 et suiv.
[2] VAN TIL, col. 334.

jour, tombaient en désuétude[1]. Après le retour de la captivité, Néhémie rend des ordonnances semblables[2].

Le service des lévites musiciens se faisait au temple d'un sabbat à l'autre[3]; ceux qui entraient en fonctions remplaçaient les sortants au moment même où commençait la cessation du travail, c'est-à-dire le vendredi soir, au coucher apparent du soleil. Cet instant était annoncé par les trompettes du temple, qui sonnaient d'une façon particulière pour annoncer l'ouverture de la fête[4]. Ceux dont les fonctions étaient terminées devaient, malgré cela, passer la journée au temple, puisqu'il n'était pas permis aux Israélites de voyager le jour du sabbat[5].

Les lévites de service occupaient dans le temple des logements situés au côté du nord; on avait, en outre, réservé des salles spécialement consacrées à serrer les instruments suspendus à des clous placés en conséquence et garantis de la poussière au moyen de linges destinés à cet usage[6].

Pour être admis dans le corps des musiciens du temple, il fallait être de la tribu de Lévi, âgé de vingt-cinq ans accomplis[7], et avoir étudié pendant cinq années sous la direction des anciens lévites[8]. Néanmoins, l'on tolérait la présence de membres d'autres tribus, alliés le plus souvent par des mariages à celle de Lévi[9],

[1] *II Chroniques*, ch. XXXI, v. 4.
[2] *Néhémie*, ch. XXII, v. 34.
[3] *II Rois*, ch. XI, w. 5, 7. — *II Chroniques*, ch. XXIII, w. 4, 8.
[4] *Thalmud, Succah*, dans OTHON, col. 496.
[5] Voy. Van-Til, *Cantus poescos*, col. 331.
[6] *Thalmud*, cité par ABRAHAM, col. 96, et par VAN-TIL, col. 328.
[7] *I Chroniques*, ch. XXXIII.
[8] R. ABRAHAM. *Scilte hagghiborim*. col. 6.
[9] *Thalmud, Eraschin*, ch. II, § 4, dans VAN-TIL, col. 323. — Voy. aussi HORCHIUS, note 61, col. 96.

mais ils ne pouvaient jamais être qu'instrumentistes; en aucun cas on ne les admettait parmi les chanteurs. C'est, dit Maimonides, un point sur lequel tout le monde est d'accord[1]. Une fois admis, les lévites continuaient leurs fonctions jusqu'à la vieillesse; le ministère des chantres ne cessait qu'au moment, dit un rabbin, où leur voix *devenait tremblante*[2].

L'ordre du service entre les familles devait être conservé sous peine de mort; c'est ainsi que l'on interprétait, beaucoup trop *judaïquement*, à mon avis, le passage de la loi de Moïse où il était dit que celui qui entrerait dans le sanctuaire hors son jour de service serait puni de mort, car une foule de circonstances bouleversaient inévitablement le roulement régulier des familles. Heureusement, l'on ne voit dans l'histoire aucune application de cette étrange pénalité.

La discipline du temple offrait une autre particularité singulière : tandis que l'on prenait volontiers des instrumentistes dans d'autres tribus que celle de Lévi, on ne les choisissait jamais parmi les lévites attachés à une autre partie du service; ainsi, selon les docteurs, un portier qui se serait introduit dans le corps des musiciens aurait mérité la mort[3]. On a vu[4] que, dans les derniers temps de l'existence des Juifs en corps de nation, cette loi fut transgressée. Réciproquement, les musiciens, quoique supérieurs aux portiers dans la hiérarchie du temple, ne devaient en rien s'immiscer dans les fonctions de ceux-ci, même à leur défaut. Une ancienne tradition rapporte qu'un musicien se présen-

[1] Maimonides. *Sur l'*Erachin, ch. II, cité par Horchius, col. 97.
[2] R. Elnaï, cité par Abraham, col. 92.
[3] Abraham. *Scilte hagghiborim*, col. 87.
[4] Voy. p. 251.

tant un jour pour aider à fermer les portes, le prêtre qui surveillait le service lui dit : « Retire-toi, mon fils, car tu fais ici partie des chantres et non des portiers[1]. »

Il était à plus forte raison défendu, non seulement à tout Israélite, mais à tout lévite qui n'était pas prêtre, d'emboucher les trompettes du temple. Il eût été mis à mort sur-le-champ, car c'était toujours la seule peine en usage pour tous ces cas; seulement les rabbins ne sont pas d'accord sur la question de savoir si en pareille circonstance le coupable devait perdre la vie par strangulation ou autrement.

C'est ici le lieu d'examiner une question plus d'une fois controversée, et qui est pour nos recherches d'une importance assez considérable. On a prétendu, et plusieurs écrivains et interprètes de la Bible ont soutenu que les femmes faisaient partie du corps de musique attaché au temple; Jean-Jacques Schudt a même composé expressément, sur ce sujet, une assez longue dissertation[2], qui, du reste, jette peu de lumières sur la question. Les Israélites, c'est-à-dire les rabbins commentateurs de l'Écriture, soutiennent unanimement la négative, et leur opinion, exposée par le père Lamy dans son ouvrage spécial sur *l'Arche d'alliance*[3], a été adoptée par un grand nombre d'interprètes; cependant il s'en est aussi trouvé, même d'un nom assez imposant, par exemple Tostat[4], Menochius[5], et surtout dom Calmet[6], qui ont adopté une opinion contraire à

[1] ABRAHAM, col. 82.

[2] SCHUDT. *De cantricibus templi*, dans UGOLINI, col. 88.

[3] LAMY. *De tabernaculo fœderis*, l. VII, sect. I, p. 1176.

[4] TOSTAT ou ABULENSIS. *Quæstio XIV in cap. XXV, I Paralipomenon.*

[5] MENOCHIUS. Sur le même passage.

[6] CALMET. *Dissertation sur la musique et la poésie des anciens Hébreux; Dissert. sur le mot* Lamnazeac, etc.

laquelle s'est rallié le père Martini [1]. Je ne saurais partager son avis en cette occasion : je ne comprends pas même que les textes sur lesquels on se fonde pour décider la présence des femmes dans le corps des musiciens du temple, aient jamais pu paraître explicites à qui que ce soit, et il me semble qu'on leur donne de tout point une fausse interprétation; le lecteur en jugera.

Au premier livre des Chroniques ou Paralipomènes, chapitre XXV, se trouve la liste des musiciens employés au service du temple; après que les trois chefs Assaph, Hémane et Iédouthoune ont été indiqués dans le premier verset, on trouve aux trois suivants les noms de leurs fils; au quatrième verset se lisent les noms des fils de Hémane, au nombre de quatorze; les cinquième et sixième versets sont ainsi conçus :

« Tous ceux-là étaient les fils de Hémane, voyant du roi, élevant la voix en paroles de Dieu. Dieu donna à Hémane quatorze fils et trois filles.

« Tous ceux-là étaient sous la direction de leur père dans le chant, dans la maison de Iéhovah, avec des cymbales, des nebels et des kinnors, pour le service de la maison de Dieu; sous la direction du roi (furent): Assaph, Iedouthoune et Hémane [2]. »

Ce passage est le principal et même l'unique appui de ceux qui admettent les femmes dans la musique du temple. Puisque le verset 5 parle des trois filles de Hémane, et que le suivant dit que *tous* [3] étaient employés au service du chant, il s'ensuit évidemment, disent-ils, que les filles de Hémane chantaient ainsi

[1] Martini. *Storia della musica*, t. I, p. 56.
[2] Traduction de Cahen.
[3] « Universi, » dans la Vulgate.

que ses fils. Comment, dit Calmet, l'Écriture, qui ne fait pas d'ordinaire mention des femmes, en parlerait-elle en ce cas, si ce n'est parce qu'elles étaient employées avec leurs frères à chanter dans le service divin [1] ?

Telle n'est pas, selon moi, la pensée de l'auteur. Remarquez d'abord qu'après avoir donné le nom des quatorze fils, au quatrième verset, il ne donne point celui des trois filles ; il note seulement en parenthèse, comme une chose peu ordinaire, que Hémane fut père de dix-sept enfants dont trois du sexe féminin ; il reprend ensuite sa phrase, et, par les mots *tous ceux-là*, il désigne non seulement les fils de Hémane, mais encore ceux d'Assaph et de Iedouthoune, comme le fait connaître la suite du verset. Si l'auteur qui donne avec tant d'exactitude les noms des principaux chanteurs, eût voulu faire entendre qu'avec eux se trouvaient des cantatrices, comment ne l'aurait-il pas exprimé positivement? Pourquoi, en parlant, au second verset, des quatre fils d'Assaph, et au troisième des cinq fils de Iedouthoune, ne mentionne-t-il pas leurs filles? C'est que, vraisemblablement, son seul but était de marquer en passant la fécondité du mariage de Hémane ; en conséquence, après avoir parlé de ses quatorze fils, ce qui était déjà peu commun, il ajoute qu'en outre il avait trois filles, circonstance qui rend le fait encore plus digne de remarque ; il reprend ensuite le fil de son discours sans que la mention faite des trois filles de Hémane ait aucune connexion avec ce qu'il a dit ou ce qu'il va dire.

Cette manière d'expliquer le texte me paraît, à tous égards, la plus raisonnable ; il n'est d'ailleurs aucu-

[1] CALMET. *De la poésie et de la musique des anciens Hébreux*, p. 765.

nement à croire que l'auteur des *Chroniques*, entrant dans des détails étendus sur le service des lévites dans le temple, et, selon toute apparence, lévite lui-même, n'eût pas dit un mot du concours prêté par les femmes au service divin, si ce concours eût réellement existé; or, il n'en est question nulle part.

Le second texte dont on invoque l'autorité est le passage du livre d'Esdras où l'auteur énumère les principales familles retournées à Jérusalem lors de l'édit de Cyrus, qui autorisa la reconstruction de la ville et du temple; après avoir cité les descendants d'Assaph, il réunit les sommes partielles, et compte quarante-deux mille trois cent soixante individus, non compris les esclaves des deux sexes, au nombre de sept mille trois cent trente-sept, dont deux cents musiciens et musiciennes[1]. Les Septante disent deux cent quarante-cinq; le faux Esdras, ou troisième livre d'Esdras[2], deux cent soixante-cinq, et Joseph vingt de moins[3]. Cette variété de nombres est ici sans importance; mais tout lecteur ne reconnaît-il pas de prime-abord qu'il ne s'agit aucunement, en cette occasion, de musiciens attachés au service du temple; il est question d'esclaves distingués par un talent particulier, et, par ce motif, d'un prix plus considérable, et appartenant sans doute aux citoyens les plus riches? Comment le service du temple eût-il été confié à d'autres qu'à des hommes libres? Et d'ailleurs est-il à supposer que ces esclaves musiciens et musiciennes, au nombre de deux cents ou plus, se trouvassent tous lévites? tout au re-

[1] *Esdras*, ch. II, v. 65. La Vulgate traduit: « Exceptis servis eorum et ancillis qui erant septem millia trecenti triginta septem: et in ipsis cantores atque cantatrices ducenti. »

[2] *Apocriphes. III Esdras*, ch. V, v. 42.

[3] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. XI, ch. 4.

bours, n'est il pas probable que plusieurs, et peut-être la plupart, n'étaient pas même Israélites; ils avaient été achetés par des maîtres à la fortune desquels ils devaient désormais rester attachés ?

On allègue comme troisième preuve le passage de l'Ecclésiaste où Salomon dit qu'il a rassemblé des musiciens et musiciennes, et reconnu la vanité de ces plaisirs comme de tous les autres [1]; mais évidemment il n'est ici question que de la musique du palais, de la musique *de la chambre du roi*, comme l'on disait anciennement. Entendre ce passage de la musique du temple, c'est attribuer au plus sage des hommes, sinon une véritable impiété, au moins une très-grave inconséquence; comment supposer, en effet, que ce prince ait traité de pure vanité les louanges adressées chaque jour à Jéhovah Tsebaoth, au souverain maître de la terre et des cieux, descendant du trône éternel de sa gloire pour venir habiter parmi les hommes.

Calmet invoque encore, à l'appui de son opinion, le titre du psaume IX, dans lequel il voit une indication relative au *chef du chœur des jeunes filles* [2], mais il ne songe pas que cette interprétation n'a d'autre mérite que d'être la sienne; la plupart des hébraïsants ne l'ont aucunement admise, et ont donné aux mots obscurs dans lesquels Calmet cherche une autorité, des sens tout à fait différents; son explication est donc arbitraire, et ses raisonnements dépourvus de toute base solide, de tout motif concluant.

Le savant bénédictin n'est pas moins déraisonnable lorsqu'il s'appuie [3] sur le passage du psaume LXVII,

[1] *Ecclésiaste*, ch. XI, v. 8. — Voy. plus haut, p. 263.
[2] CALMET. *Dissertation sur la musique des anciens Hébreux.*
[3] CALMET. *Dissertation sur le mot* lamnazeac.

où Dieu est représenté dans sa majesté, entouré de princes qui chantent et jouent des instruments, et de *jeunes filles battant les tambourins*[1]; d'abord, l'emploi des tambourins annoncerait plutôt des danseuses que des musiciennes, mais là n'est point la question; le psalmiste a représenté Dieu comme un souverain magnifique environné de toute la pompe royale, et jouissant des plaisirs que donne l'opulence; la musique du temple n'a rien à faire en tout ceci.

Calmet n'aurait pas dû non plus alléguer l'exemple des *Thérapeutes*[2], dont j'ai déjà parlé plus haut[3]; ces sectaires, qui habitaient l'Égypte, formaient entre eux des chœurs où les voix des deux sexes se réunissaient, mais ce fait, qu'au reste Philon cite comme une particularité, est également en dehors de l'objet qu'il s'agit de discuter.

Enfin, le père Martini, après avoir admis avec trop de confiance, et sans un assez mûr examen, les suppositions de Calmet, cite[4] comme une nouvelle preuve à leur appui, le passage de l'évangéliste saint Luc[5], où il est dit que « la prophétesse Anne, fille de Phanuel, de la tribu d'Aser.... âgée de quatre-vingts ans, ne quittait pas le temple, servant Dieu nuit et jour dans les jeûnes et les prières. Survenant en cet instant, elle célébrait le Seigneur et en parlait à tous ceux qui attendaient la rédemption d'Israël. »

Croirait-on que Martini prétend trouver dans ce passage de l'Évangile une preuve en faveur de l'opinion qu'il a si légèrement, j'allais dire si étourdiment adop-

[1] *Psaume* LXVII, vv. 26, 27.
[2] CALMET. *Dissertation sur la musique des Hébreux.*
[3] Voyez article II, p. 2*7.
[4] MARTINI. *Storia della musica*, t. I, p. 56.
[5] *Luc*, ch. II, vv. 36, 38.

tée ? Il ne prend pas garde que la fille de Phanuel étant de la tribu d'Aser, et non de celle de Lévi, ne pouvait être employée au service de chant du temple. De ce que cette sainte femme passait les jours et les nuits dans le temple (on peut sans inconvénient ne pas prendre ceci au pied de la lettre), et y *chantait les louanges de Dieu* (ce qui doit, à mon avis, s'entendre plutôt dans le sens moral), Martini la regarde comme faisant partie d'un corps de musiciennes ; il ne nous dit pas si ses compagnes étaient de son âge, et c'est fâcheux, car l'idée d'un chœur de cantatrices octogénaires aurait assurément de la nouveauté.

Martini ne s'arrête pas en si beau chemin[1] ; on a vu chez les Juifs des femmes prophétesses, dit-il, pourquoi n'y en aurait-il pas eu qui chantassent dans le temple ? Pourquoi ? C'est que cette prétendue conséquence est fort mal déduite ; c'est que, du fait isolé d'un très-petit nombre de prophétesses cultivant la musique et la poésie, il ne s'ensuit aucunement qu'il y ait eu dans le temple de Jérusalem un corps de musiciennes participant avec les lévites au service divin.

Toutes les fois qu'il est question de chants exécutés par les femmes dans les circonstances précédemment indiquées, ils ont constamment lieu en dehors des offices ordinaires. Marie, sœur de Moïse[2], la fille de Jephté[3], les femmes chantant et dansant à la rencontre de David après sa victoire sur Goliath[4] et lors du transport de l'arche[5], ou pleurant à la mort de Josias[6] ; la prophé-

[1] Martini. *Storia della musica*, t. I, p. 56.
[2] *Exode*, ch. XV, w. 1-20. — Voy. plus haut, p. 221.
[3] *Juges*, ch. XI, w. 34 et suiv. — Voy plus haut, p. 239, et plus loin art. V
[4] *I Samuel*, ch. XVIII, v. 6.
[5] *II Samuel*, ch. VI, v. 57.
[6] *II Chroniques*, ch. XXXV, v. 25.

tesse Debborah entonnant un cantique après la victoire remportée sur les Madianites[1]; Anne, mère de Samuel, célébrant son heureuse délivrance[2]; la prophétesse Olda répondant, sous le règne d'Osias, aux envoyés qui la consultaient de la part du grand-prêtre[3], n'ont aucunement trait à la question qui nous occupe, et ne sauraient même être acceptées comme des demi-preuves.

Les partisans de la présence des femmes parmi les musiciens du temple ont encore prétendu la prouver par un argument fort singulier qu'ils ont trouvé dans le silence même de l'Écriture à cet égard. C'est oublier d'abord que l'exclusion est tout à fait conforme aux mœurs hébraïques et asiatiques, et ensuite qu'elle nous est positivement attestée par des écrivains dignes de foi, et qui n'avaient aucun intérêt de nous induire en erreur sur une semblable matière. Ainsi, Joseph nous apprend que, bien loin de pouvoir être employées au service du temple comme cantatrices, elles y occupaient un lieu séparé de celui des hommes; elles avaient un oratoire *divisé du reste par un mur*, et où l'on ne pouvait entrer que par deux portes spéciales, l'une au midi, l'autre au septentrion[4]; il ne leur était pas permis de franchir ce lieu[5], qui était si réellement et si nettement séparé que Titus s'en servit, lors de la prise de Jérusalem, pour enfermer les prisonniers épargnés et réservés au triomphe[6].

Ajoutez à cela l'opinion unanime des rabbins, qui,

[1] *Juges*, ch. V, w. 2 et suiv. — Voy p. 238.
[2] *I Samuel*, ch. I. w. 2, 28; II, 1.
[3] *II Rois*, ch. XX, w. 11, 14. 15.
[4] JOSEPH. *De la guerre des Juifs*, l. V, ch. 14.
[5] JOSEPH. Là même.
[6] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. VI, ch, 44

tous sans exception, traitent la présence des femmes dans la musique du temple, non seulement d'inconvenance, mais de chose pleine de dangers pour les prêtres et les lévites avec qui elles se seraient trouvées en contact. On sait qu'aujourd'hui encore les jeunes filles sont absolument exclues des synagogues, et que les femmes n'y paraissent que dans des tribunes grillées entièrement divisées du lieu où se tiennent les hommes. Croirait-on qu'un commentateur aussi instruit et habituellement aussi sensé que dom Calmet, passe entièrement sous silence l'opinion de Joseph, auquel du reste les autres commentateurs qui ont traité la question n'ont pas non plus pensé, et rejette bien loin, et sans la moindre discussion, le sentiment des docteurs juifs. Ce sont là, dit-il, *des coutumes superstitieuses dont l'Écriture démontre la fausseté*[1]. A mon sens il n'y a de fausseté en tout ceci que dans les arguments de Calmet : ils nous prouvent combien les meilleurs esprits s'égarent quand ils veulent soutenir à tout prix une opinion erronée à laquelle ils se sont maladroitement aheurtés.

Si la voix des femmes s'est jamais fait entendre dans le temple, ce n'a pu être que dans les pièces où tout le monde répondait en chœur. Il est fort possible, en effet, que des morceaux de ce genre aient été en usage dans la musique sacrée des Hébreux : les femmes chantaient alors avec tout le peuple, ainsi qu'il se pratique encore aujourd'hui dans la psalmodie des cultes catholique et protestant.

Il n'est pas de toute impossibilité que des religieuses, des sortes de vestales attachées au temple et faisant vœu de chasteté, aient habité son enceinte; cette

[1] CALMET. *Dissertation sur la musique des Hébreux.*

opinion repose, du reste, sur de bien légers fondements. Si elles chantaient, c'était seulement entre elles et dans les salles qui leur étaient particulièrement attribuées, à peu près comme le font encore dans beaucoup d'églises catholiques, certaines réunions appelées *confréries*, qui chantent des cantiques ou motets en dehors de l'office.

Les femmes n'étant point admises dans la musique du temple, on obtenait, comme on l'a vu, l'effet des voix supérieures au moyen des jeunes lévites. Quoique l'usage de la castration fût connu en Judée, et qu'il y eût des eunuques employés à la cour des rois [1], il est à peu près certain qu'ils ne furent jamais admis dans la musique du temple, car la loi de Moïse ordonnait de fuir et d'avoir en horreur ceux qui se seraient volontairement rendus eunuques... Si leur âme n'eût point été efféminée, ajoutait le législateur, ils n'auraient pas mis leur corps dans un état qui ne les doit plus faire considérer que comme des femmes... Aussi défendait-il de faire des eunuques d'aucune sorte. Il ne faut, disait-il, priver ni l'homme ni aucun animal de la marque de son sexe [2].

Nous avons vu que David avait pris dans la tribu de Lévi quatre mille individus parmi lesquels devait se recruter le corps des musiciens [3]; sur ces quatre mille on en avait choisi deux cent quatre-vingt-huit, c'est-à dire vingt-quatre fois douze, pour le service ordinaire du chant dans le temple, et l'une de ces colonnes était toujours de présence, et sous la direction des

[1] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. IX, ch. 6; l. XVI, ch. 2; l. XVII, ch. 3, et en divers autres lieux.
[2] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. IV, ch. 8.
[3] Voyez p. 244.

chefs de musique ou maîtres de chapelle, qui vraisemblablement résidaient sans cesse à Jérusalem. Aux jours de fêtes, les musiciens étaient en plus grand nombre, mais l'on ignore comment les choses se réglaient dans ces circonstances, et en quel nombre ils devaient se trouver.

Nous ne savons pas davantage quelle était leur manière de chanter, et si, par exemple, le corps des musiciens se divisait en plusieurs chœurs ; la position qu'on leur assigne en les partageant en trois bandes rendrait la chose possible, mais le fait n'est positivement énoncé nulle part.

Un rabbin [1] dont nous avons plusieurs fois blâmé la témérité, suppose que les douze colonnes de lévites formaient chacune un chœur particulier, et il a eu l'idée singulière que toute cette grande masse chantait en accord parfait continuel, de telle façon que, les quatre premiers chœurs faisant entendre un accord parfait dans le grave à partir du sol de la clef de basse, les huit autres chœurs se superposaient à l'octave et à la double octave. Il en serait résulté une sorte de faux-bourdon à plusieurs octaves ; mais on oublie, dans cette extravagante hypothèse, de nous dire comment les choses se passaient lorsque les voix changeaient de degré, et comment il s'en rencontrait de si étendues. Du reste, le même auteur accorde aux lévites du temple la connaissance du chant figuré, ou musique proprement dite. Il existait, dit-il, à cet égard, des règles dont on ne s'écartait pas de *l'épaisseur d'un cheveu* [2].

J'examinerai plus tard la question, qui, selon moi, n'en est pas une, de savoir si les anciens Hébreux

[1] ABRAHAM. *Scilte hagghiborim*, col. 6.

[2] ABRAHAM. Là même. « Ad pilum capilli. » Trad. d'UGOLINI.

ont connu l'harmonie ou le contre-point, dont les modernes ont tiré un parti si brillant et si avantageux : pour tout homme raisonnable, elle est implicitement et négativement résolue par l'époque même de l'existence des Israélites en corps de nation. S'ils ont jamais possédé une harmonie, c'était celle d'une tenue prolongée sous les notes du chant ; telle est celle de l'enfance musicale de tous les peuples.

Il est aussi fort naturel de penser que le chant des lévites était, dans tous les cas, très-peu *figuré*, mais la manière dont ce chant s'exécutait lui donnait peut-être un grand intérêt ; il devait y avoir dans le temple certaines traditions transmises d'âge en âge, qui imprimaient à la musique une couleur particulière. Toutefois, quand dom Calmet se hasarde à prononcer [1] que « tout l'Orient connut la supériorité musicale des lévites, » on ne saurait s'en rapporter à lui ; il a beau dire que cette croyance est conforme à la foi, *fidei consonum*, ce n'est pas là lui donner la solidité qu'elle recevrait du témoignage développé d'un auteur contemporain, juge compétent dans la matière et exempt de préventions.

Tout porte à croire que les chants en usage dans le temple étaient fixés depuis une époque fort ancienne, probablement depuis David, et se conservaient aussi invariablement que possible. Les lévites se transmettaient oralement ces pièces, que leurs enfants, admis avec eux au temple, devaient d'ailleurs apprendre par cœur de très-bonne heure, et presque sans s'en apercevoir. La nécessité de demeurer cinq ans sous la direction des anciens lévites suppose que les airs traditionnels à étudier étaient assez nombreux, et que l'art

[1] Calmet. Sur le psaume CXXXVI, v. 3.

du chant et des instruments exigeait chez les Israélites une étude assez compliquée.

On croit généralement qu'en certaines occasions la voix de tout le peuple s'unissait à celle des lévites. Ainsi, après le transport de l'arche à Jérusalem, David chante avec Assaph et ses frères un psaume qu'il termine par ces mots : « Que tout le peuple dise *Amen* et l'hymne du Seigneur ; » du moins, c'est ainsi que traduit la Vulgate [1] ; car l'hébreu dit simplement : « Que tout le peuple dise *Amen* et louange à Jéhovah [2]. » Les Septante se rapprochent de cette interprétation, qui, du reste, peut se ramener à celle de la Vulgate, mais est beaucoup moins explicite. Plusieurs interprètes pensent aussi que le psaume XCIX, dans lequel l'auteur appelle le peuple à chanter des hymnes au Très-Haut, doit se prendre dans un sens positif. On peut encore remarquer [3] que les mots *confession* et *hymne* sont constamment employés toutes les fois qu'il est parlé des louanges et actions de grâces que le peuple rendait au Seigneur dans le temple. Enfin, il est possible que les psaumes CIV, CV et CVI, commençant tous trois, par les mots : *Confitemini Domino*, et dans lesquels il est fait une mention spéciale des bienfaits de Dieu envers son peuple, aient été répétés par la multitude en tout ou en partie ; on rencontre, en effet, dans le psaume CVI, le même verset reproduit quatre fois [4]. Le psaume CXXXV contient vingt-sept versets terminés tous de la même manière [5].

[1] *I Chroniques*, ch. XVI, v. 36. « Et dicat omnis populus *amen* et hymnum Domino. »

[2] Traduction de Cahen.

[3] Martini. *Storia della musica*, t. I, p. 338.

[4] Versets 8, 15, 21, 31. « Confiteantur Domino misericordiæ ejus, et mirabilia fecit filiis hominum. » Trad. *Vulgate*.

[5] « Quoniam in seculum misericordia ejus. » Trad. *Vulgate*.

Il est assez naturel de croire les répétitions de ce genre chantées par le peuple qui se tenait dans l'*atrium* extérieur; la forme de ce psaume le fait correspondre aux litanies usitées dans l'Église catholique. Il est d'ailleurs remarquable, comme l'a noté Martini[1], que, dans l'Écriture, jamais les Israélites ne célèbrent une fête d'allégresse (*in gaudio*) sans que l'on rencontre cette formule : et ils *chantaient*, et ils *confessaient* dans les *hymnes* de Iéhovah *que sa gloire est grande, que sa miséricorde est éternelle*[2].

Il paraît que, dans ces occasions, les hommes et les femmes, bien que placés dans des lieux différents, ne formaient point deux chœurs séparés; la division en chœurs de chaque sexe, usitée parmi les thérapeutes, est citée par Philon[3] comme une particularité à laquelle on n'était point accoutumé. Les parties de chant exécutées par le peuple étaient donc une espèce d'acclamation générale semblable à celles des temps les plus anciens, par exemple lorsque Moïse fait prononcer par tout son peuple des malédictions contre ceux qui n'observeront pas les lois établies[4].

Il est possible que les Hébreux aient chanté au temple autre chose que les psaumes ; mais ceux-ci faisaient bien certainement le fond de l'office. Les chants ou *airs* de ces pièces furent sans doute composés à l'époque de David, et durent se conserver avec plus ou moins d'exactitude jusqu'à la captivité de Babylone. Si le psaume CXXXVI n'est pas une fiction poétique, il paraît que les vainqueurs prenaient goût à entendre

[1] MARTINI. *Storia della musica*, t. I, p. 339.

[2] « Et confitebantur, et concinebant in hymnis Domino, quoniam bonus, quoniam in æternum misericordia ejus. » Trad. *Vulgate*.

[3] PHILON. *De la vie contemplative* dans ses *œuvres*, t. II, p. 484.

[4] *Deutéronome*, ch. XXVII, w. 15 à 26.

les chants israélites : « Chantez-nous, disaient-ils, aux captifs, un des cantiques de Sion. » Mais ceux-ci refusaient : « Comment chanter le cantique du Seigneur sur une terre étrangère? » répondaient-ils. Puis ils renouvelaient mille fois ce beau serment de n'oublier jamais Jérusalem, de regarder toujours leur sainte patrie comme l'unique source de toute leur joie [1]. Même en regardant tout ce tableau si touchant des kinnors suspendus aux saules le long des fleuves de Babylone, des pleurs amers répandus au souvenir de la cité de David, comme une simple invention du poëte, elle n'en prouverait pas moins le soin des Israélites à conserver les antiques chants de leur pays. Mais tout ce que l'on put faire à cet égard n'empêcha pas qu'un séjour de soixante-dix années sur la terre étrangère, et l'interruption de toute cérémonie publique n'altérât singulièrement les anciens chants dont la transmission régulière était arrêtée; il est même fort probable qu'au temps d'Esdras on ne retrouva plus qu'une partie des airs antiques; il fallut en écrire de nouveaux qui se conservèrent ensuite plus ou moins jusqu'à l'époque de la dispersion entière de la race juive.

A l'égard de la nature même de la musique employée dans le temple, si l'on admet avec Martini que la multitude y ait pris part, il faut croire aussi avec lui qu'elle était du genre diatonique pur [2]; au reste, l'une des raisons dont il l'appuie ne me paraît aucunement admissible : il la tire du peu de complication des instruments hébreux, sans songer que ceux des Grecs, chez qui l'on pratiquait les trois genres, étaient tout aussi simples.

[1] *Psaume* CXXXVI.

[2] MARTINI. *Storia della musica*, t. I, p. 340.

Clément d'Alexandrie, dont l'opinion en ces matières n'est jamais entièrement à dédaigner, pense que, dans la musique du temple, l'on faisait surtout usage du mode dorien [1], que nous étudierons dans la musique des Grecs.

Bartolocci ne s'en est pas tenu là ; supposant dans les titres de psaumes que certains mots dont la signification est complétement inconnue désignaient des modes, il a retrouvé dans la musique des Hébreux sept des modes de notre plain-chant [2], qui sont, comme l'on sait, une reproduction des modes de l'ancienne Grèce. Il ne manque pas d'ajouter que les paroles de tous les psaumes auxquels il attribue de telles significations se trouvent merveilleusement en rapport avec le caractère attribué aux modes grecs par divers écrivains. Toutefois, il tombe bien mal d'accord avec Clément d'Alexandrie, car il trouve un seul psaume du mode dorien ; il en trouve treize du troisième, et six du quatrième mode, qui correspondent, dans le plain-chant, aux modes phrygien et hypophrygien.

Mersenne trouve deux modes de plus [3], mais sans donner de meilleures raisons pour soutenir cette hypothèse.

Selon les rabbins [4], il y avait dix sortes, et selon d'autres vingt-deux sortes de chants en usage dans le temple. Veulent-ils indiquer dix ou vingt-deux *modes*, ou bien s'agit-il d'*airs*, de *timbres* différents, ou bien encore de *manières* de chanter (à pleine voix, à demi-voix, avec l'octave supérieure ou inférieure, etc.), ou

[1] Clément d'Alexandrie. *Stromates*, l. VI.
[2] Bartoloccius. *Bibliotheca rabbinica*, dans Ugolini, col. 483.
[3] Mersenne. *Quæstiones celeberrimæ in Genesim*, dans Ugolini, col. 514.
[4] Voy. Abraham. *Scilte haggiborim*, col. 4.

bien des diverses *combinaisons* de voix ou d'instruments, ou enfin d'une infinité d'autres circonstances de l'exécution musicale? Des termes si généraux laissent une latitude immense, et il serait presque ridicule de proposer des conjectures à ce sujet, car il n'y a guère aucun motif pour se décider dans un sens plutôt que dans un autre.

Martini [1] croit que le chant des Hébreux dans le temple était précisément la psalmodie usitée dans toutes les églises catholiques; et, pour établir cette opinion, voici comment il raisonne: David ou les compositeurs de son époque avaient écrit la musique des psaumes; elle ne cessa jamais d'être en usage dans le premier comme dans le second temple; elle était chantée par la masse du peuple, (Martini étend peut-être un peu trop cette particularité); ces faits étant admis, tout le monde sait que les premiers chrétiens, c'est-à-dire les apôtres, étaient eux-mêmes Juifs; et, avant d'avoir embrassé la nouvelle religion, suivaient les pratiques de l'ancienne; par conséquent, ils avaient entendu chanter et chanté eux-mêmes dans le temple les antiques morceaux, qui, depuis tant de siècles, s'y répétaient chaque jour; sortis des classes inférieures et pauvres, ils n'avaient par eux-mêmes aucune instruction; réunis, après la mort de Jésus, dans le cénacle [2] ou partout ailleurs, ils ne purent se servir, pour célébrer les louanges de Dieu, de chants autres que ceux dont l'usage leur était familier; leurs disciples les propagèrent ensuite de toute part en prêchant la loi nouvelle.

Ces propositions n'offrent assurément rien d'inac-

[1] Martini. *Storia della musica*, t. I, p. 355 et suiv.
[2] *Actes des apôtres*, ch. I, v. 13.

ceptable; cependant elles donneront lieu par la suite à des observations plus aisées à comprendre quand nous aurons examiné d'une part en quoi consiste le chant des Israélites depuis leur dispersion, et de l'autre quels éléments ont servi à former le chant des premiers chrétiens.

Il reste à dire un mot de la langue parlée par les Hébreux, conservée dans leurs livres, et que plusieurs d'entre eux cultivent encore avec succès. On sait combien il importe, dans l'appréciation de la musique d'un peuple, de tenir compte de son idiome, et personne, je pense, ne trouvera les réflexions de ce genre déplacées en un livre tel que celui-ci.

La langue hébraïque est, dit un écrivain qui en avait fait l'étude la plus profonde et la plus philosophique, « pauvre de mots et riche de sens ; sa richesse a été la suite de sa pauvreté, parce qu'il a fallu nécessairement charger une même expression de diverses valeurs, pour suppléer à la disette des mots et des signes. Elle est à la fois très-simple, parce qu'elle ne fait qu'un cercle étroit autour d'un petit nombre de métaphores, et très-composée parce que les comparaisons, les allusions y sont très multipliées, et qu'il y a peu d'expression où l'on n'ait besoin de quelque réflexion pour juger s'il faut la prendre au sens naturel ou au sens figuré. Cette langue est expressive et énergique dans les hymnes et les autres ouvrages où le cœur et l'imagination parlent et dominent. Mais il en est de cette énergie comme de l'expression d'un étranger qui parle une langue qui ne lui est pas encore assez familière pour qu'elle se prête à toutes ses idées ; ce qui l'oblige, pour se faire entendre, à des efforts de génie qui mettent dans sa bouche une force qui

n'est pas naturelle à ceux qui la parlent d'habitude[1]. »

Ceci peut donner une idée générale parfaitement juste de l'antique idiome des Hébreux; si l'on veut descendre dans quelques détails, on observera que, d'après sa constitution même, la langue est chargée d'une foule de paronymes, qu'elle n'a point de mots composés, que ses verbes manquent des modes et des temps les plus essentiels; les copulatifs sont peu nombreux; elle n'a presque point de règles grammaticales, et leur petite quantité n'empêche pas encore les exceptions; l'inversion n'y est point en usage, et l'on ne supplée à la disette des mots et des tours de phrase, que par l'emphase et l'hyperbole. Il en résulte que jamais langue n'a eu autant de tours particuliers, ce qui est le caractère de l'indigence.

On a pu voir ce qu'il fallait penser du système poétique des Hébreux, à l'égard duquel nous avons moins de lumières que d'illusions. Plus d'une fois on a reproché à la langue hébraïque son manque d'harmonie, reproche fondé en raison des lettres aspirées qui s'y présentent assez fréquemment, comme dans toutes les langues orientales, et de la similitude des terminaisons, qui répand beaucoup de monotonie sur le langage; mais on a eu tort de dire que les mots hébreux étant composés seulement de consonnes, il n'en résultait que des sons durs et sourds tout à la fois. A la vérité, la langue écrite n'offre qu'un petit nombre de voyelles, et celles même qui existent peuvent être considérées comme muettes, puisqu'elles ont une valeur

[1] BOULANGER. *Encyclopédie* (de Diderot), art. *Hébraïque (langue et littérature)*, t. VIII, p. 88. — Voy. aussi le travail inséré dans l'*Encyclopédie allemande* d'ERSCH et GRUBER, et reproduit en partie dans l'*Encyc. des gens du monde*, au même article.

conventionnelle et variable; mais il est indifférent que les sons voyelles soient ou ne soient pas écrits, s'ils sont clairement prononcés et articulés dans le langage parlé ; leur absence dans l'écriture a donné lieu à l'invention des points-voyelles, qui sont, à vrai dire, des lettres. Peu importe que ces points soient, si l'on veut, d'une invention relativement assez moderne ; à l'époque où ils furent imaginés, ils n'ont fait que constater un fait existant, et fixer une prononciation reçue ; l'absurdité d'un langage composé seulement de consonnes est évidente pour tout le monde : comme l'a dit plaisamment un commentateur, ce serait un nez de cire auquel on donnerait la forme que l'on voudrait [1]. Outre les points-voyelles, la langue hébraïque possède plusieurs accents toniques qui sont aussi accents musicaux, et sur lesquels j'aurai à revenir dans l'article suivant. Considérés sous leur premier aspect, ces signes donnent au discours du caractère et de la variété.

Telle est l'idée que l'on doit se faire de l'antique langue de la Palestine, qui n'a jamais varié sensiblement, car les livres écrits depuis la captivité de Babylone ne diffèrent de ceux qui les avaient précédés que par la présence de mots étrangers, dont le nombre va toujours croissant à mesure que l'on s'éloigne de l'époque de David. Les Israélites qui, aux époques modernes, ont composé des poésies dans l'ancienne langue du pays, construisent des vers en raison de la disposition des syllabes brèves et longues, en y ajoutant la rime, que l'uniformité d'une foule de terminaisons rend facile à trouver.

On peut donc reconnaître que la langue hébraïque

[1] Leusden. *Philologus hebræus*, dis. XIV. « Instar nasi cerei in diversas formas mutabilis fuisset. »

avait pour la musique les inconvénients communs à toutes les langues orientales connues, et se pliait, d'ailleurs, sinon parfaitement, au moins suffisamment, aux exigences musicales. Fleury trouve qu'étant la plus courte de toutes, elle approchait plus que toute autre du langage des esprits[1], idée qui ne manque pas de gaîté. Il me semble que c'est aussi être allé bien loin, dans un autre sens, d'avoir trouvé dans la fameuse description du cheval, qui se lit au livre de Job[2], un rhythme aussi complet, aussi varié et aussi caractérisé que l'a fait, en ces derniers temps, l'abbé Lanci, en se livrant sur ce sujet à des développements qui prouvent son étonnante érudition[3]. Pour moi, je me contenterai de dire qu'ayant plusieurs fois entendu chanter de l'hébreu, sa prononciation chantée m'a moins choqué que celle de certaines langues ou dialectes parlés en Europe. Sans doute l'idiome de l'antique Judée a subi des altérations notables depuis qu'il n'est plus habituellement pratiqué; mais les principales lettres doivent avoir peu varié. Telle qu'elle était, la langue hébraïque pouvait donc s'associer avantageusement à la musique, et si parfois la poésie admettait des mots durs et sans grâces, ses formes, pleines d'énergie et de majesté, en voilaient la rudesse, en sorte que jamais son indigence ne s'aperçût au milieu des pompes musicales du temple de Jérusalem.

[1] FLEURY. *Mœurs des Israélites*, § XV, p. 65.

[2] *Job*. ch. XXXIX, v. 19 et suiv.

[3] Michel Angelo LANCI. *Esposizione de' Versetti del Giobbe intorno al cavallo*. Florence, 1829, gr. in-8.

ARTICLE V.

De la musique moderne des Israélites.

Après la destruction de la ville sainte et la dispersion de ses habitants, l'antique dépôt des chants religieux n'existant plus, toute musique dut entièrement cesser pendant quelque temps; certains chants, néanmoins, se conservèrent, soit par tradition, soit autrement; mais les synagogues qui s'établirent en différents pays réunissaient le plus souvent les fidèles à l'insu de l'autorité, et comme le faisaient à la même époque les premiers sectateurs du christianisme avec qui les Juifs étaient fréquemment confondus et comme eux tourmentés dans leurs croyances, persécutés et martyrisés.

Les Chrétiens virent la fin de leurs maux sous Constantin, mais leurs anciens compagnons d'infortune ne firent alors que changer de persécuteurs. Le temple bâti en Égypte par Onias au temps des Ptolémée, paraît avoir été détruit avec la plupart de ceux des païens, et, au dire de Suidas, l'empereur Arcadius acheva d'anéantir les anciens chants des Hébreux [1]. Il n'y a pas grand compte à tenir de l'antiquité du fragment prétendu de ces chants vu par Fleury et qui lui parut *très-harmonieux* [2]. Fort vraisemblablement, c'était une pièce moderne de quelque synagogue qui avait passé sous les yeux de l'auteur de l'*Histoire Ecclésiastique*.

Dans les siècles qui suivirent, en peu d'endroits il

[1] Voy. Gerbert. *De cantu et musica sacra*, t. I, p. 8. Il n'indique pas le passage de Suidas.

[2] Gerbert. Là même.

fut possible aux Israélites de donner de l'éclat et de la publicité au culte de leurs ancêtres. Là où ils étaient tolérés, on ne leur permit souvent pas de faire entendre leurs chants. C'est ainsi que l'on en agit encore en certains pays à l'égard des protestants[1] : on les laisse s'assembler au lieu ordinaire de leurs réunions ; mais il leur est défendu de chanter, et toutes leurs prières se bornent à une simple récitation. A l'égard des Israélites, plusieurs conciles leur interdirent positivement de chanter des psaumes[2]. Hélas ! fallait-il encore leur ôter leur plus douce, leur plus innocente consolation ! Des Chrétiens devaient-ils leur faire regretter les temps de la captivité, où les Babyloniens, loin d'empêcher leurs chants, leur demandaient au contraire de faire retentir les rives de l'Euphrate de l'hymne du Seigneur[3] !

On pourrait attribuer à cette impossibilité de faire retentir les voix à la manière ordinaire l'origine de la *cantillation* encore en usage dans la plupart des synagogues, et consistant en une lecture soutenue, dont certaines syllabes sont plus ou moins prolongées. Longtemps l'on a cru devoir accompagner ce chant de balancements, de gestes, de grimaces et même de contorsions ; il ne subsiste plus presque rien de cet usage, du moins dans le plus grand nombre des synagogues. Je pense que la manière la plus naturelle de l'expliquer est d'y voir les marques de douleur d'un peuple qui n'a plus ni temple ni patrie ; on sait que chez tous les Orientaux les affections douloureuses ont toujours

[1] Par exemple, en Italie.
[2] Voy. James FINN. *Les sephardim*, dans la *Revue britannique*, cinquième série, t. XII, p. 314.
[3] *Psaume* CXXXVI.

été et sont encore manifestées par toutes les marques extérieures d'une affliction profonde.

Cette *cantillation*, sorte de milieu entre le langage parlé et le chant, était-elle connue dès le temps de l'existence des Juifs en corps de nation? Je serais fort tenté de le croire, et c'est aussi l'opinion de Forkel[1]. Toutefois, en adoptant cette hypothèse, il ne s'ensuivrait pas, comme le pense cet écrivain, qu'elle ait été en usage dans le temple, ni surtout qu'elle ait été le seul chant en usage dans la Palestine.

Elle n'est pas d'ailleurs seule employée ; les Israélites ont entièrement perdu les chants civils qui leur étaient propres et adopté au besoin ceux des peuples parmi lesquels ils se trouvaient ; mais dans les pays où il leur a été permis de se réunir pour la célébration du culte, ils ont de temps immémorial conservé certains chants religieux qui ne sont empruntés à personne. Tout à cet égard étant traditionnel, les formules ont pu, comme on le verra bientôt, se modifier par diverses causes, et selon les pays où l'industrie et le commerce ont appelé et fixé les membres de la communion juive.

On peut distinguer, outre la simple récitation, trois sortes de chants employés dans les grandes synagogues : la *cantillation* dont je parlais il y a un instant, l'accentuation musicale, le chant proprement dit.

Chose fort remarquable, les psaumes, qui bien certainement étaient autrefois chantés dans le temple avec un grand appareil, sont précisément la partie de l'office qui dans l'usage ordinaire ne se chante plus aujourd'hui ; on les psalmodie d'une façon particulière indiquée au n° 5 des planches-musique de ce troisième

[1] FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, § 85.

livre : c'est ce genre de psalmodie qui constitue la cantillation des Israélites que beaucoup d'auteurs chrétiens ont tournée en ridicule sans faire attention qu'elle est incontestablement plus musicale que la psalmodie *parlée* dont l'Église romaine fait usage. Conçue sous le même point de vue que la psalmodie *chantée*, mais n'ayant pas les variétés qu'admet pour celle-ci le culte catholique, puisqu'elle est toujours la même pour tous les psaumes et pour toutes les fêtes, elle ne saurait être comparée qu'au chant monomorphe de certains ordres religieux très-sévères. Il est même à remarquer que la psalmodie hébraïque se rapproche fort notablement du cinquième mode de la psalmodie grégorienne, comme on peut le voir au nº 6. Si le bémol ne se trouvait pas sur la quatrième avant-dernière note, la terminaison serait exactement la même. Remarquez d'ailleurs qu'il y a, comme dans le plain-chant, une *intonation*, une *médiation*, et même dans le premier verset cité une *fausse médiation*, une *terminaison*, une *dominante* ou note constamment rebattue. Il y aura lieu, plus tard, de revenir sur ces particularités. Quant à l'exécution de la psalmodie hébraïque, l'usage est que le chantre entonne le premier verset et le poursuit jusqu'à la fin; l'assemblée chante le second, le chantre le troisième, et ainsi de suite.

A l'égard du chant proprement dit, qu'il soit purement mélodique ou destiné à plusieurs voix, il appartient complétement à l'époque moderne; il s'applique à des paroles pieuses qui servent de prières, et quelquefois à des psaumes ou parties de psaumes. On s'en sert aussi pour les *zémiroths* ou bénédictions,

L'accentuation musicale dont je vais parler avec étendue s'applique au chant du Pentateuque, des pro-

phètes et des hagiographes, en subissant, selon le caractère des paroles de l'Écriture, diverses modifications que le rabbin Zamora[1] détermine comme il suit :

Pentateuque,	chant doux et grave.
Prophètes,	élevé et menaçant.
Psaumes,	majestueux et contemplatif.
Proverbes,	insinuant.
Cantique des cantiques,	vif et joyeux.
Ecclésiaste,	sérieux et sévère.

On a beaucoup écrit sur les accents musicaux des Juifs[2], et souvent l'on a présenté cette matière d'une façon fort inexacte et fort embrouillée : je tâcherai d'éviter ici ce double défaut.

On se rappelle que la plupart des sons voyelles n'étant pas représentés dans l'alphabet de la langue hébraïque, on y a suppléé au moyen de points qui indiquent que la consonne doit être accompagnée de tel ou tel son. Ces points sont donc de véritables lettres et servent avec les lettres proprement dites à former des syllabes. Celles-ci peuvent être plus ou moins marquées, plus ou moins appuyées dans la prononciation ; on peut élever et prolonger le son vocal sur l'une, l'abaisser et le couper sur une autre ; on peut, en un mot, faire subir au langage une foule de modifications plus ou moins perceptibles. C'est dans la vue d'exprimer ces circonstances que les grammairiens ont conçu l'idée de ce qu'ils ont nommé l'accent grammatical ou oratoire. Dans beaucoup de langues cet accent ne s'écrit point, mais dans celle des Hébreux on a pris, depuis une époque fort reculée et aussi ancienne

[1] Voy. BONNET. *Histoire de la musique et de ses effets*, p. 69.

[2] Voy. une liste des ouvrages relatifs à cette matière dans LICHTENTHAL. *Dizionario e bibliografia della musica*, t. III, p. 55.

en tout cas que celle des points-voyelles, le soin de les marquer par certains signes soit au-dessus, soit au-dessous des lettres. Ils servent à guider celui qui veut lire à haute voix les saintes Écritures. C'est en ce sens que les docteurs de la loi ont dit que les accents aidaient singulièrement à l'intelligence du texte sacré [1]; qu'ils donnaient du charme à la lecture, comme les assaisonnements en donnent aux mets qu'ils accompagnent [2]; que le discours sans accents ressemblerait à un roi sans couronne [3]; enfin l'on a été jusqu'à dire que les accents amenaient l'inspiration [4], ce qui, selon moi, peut fort bien être admis en ce sens qu'une déclamation fortement accentuée est très-susceptible d'exciter l'enthousiasme en exaltant les idées et en faisant que l'orateur sort de lui-même et semble ne plus s'appartenir.

Toutes ces propositions acquerront une nouvelle force en en faisant l'application non plus au discours parlé, mais à un chant dans lequel la voix, se soutenant sur un même degré et donnant aux sons la permanence qui différencie la musique de la parole, s'écarterait de temps à autre du point adopté pour tenue ou dominante. Ces mêmes accents se trouveraient ainsi exprimés musicalement et seraient, par conséquent, beaucoup plus marqués et beaucoup mieux sentis.

Voilà précisément en quoi consiste l'accent musical des Hébreux; il ne diffère en rien, quant à la

[1] Élie Lévite, cité par Guarin, *Grammatica hebraïca et chaldaïca*, t. II, p. 328

[2] Muscatus *Commentaire* sur Cosroes, cité là même.

[3] Rabbins cités par Guarin. Là même.

[4] Élie Lévite, cité par Beck. *De accentuum usu et abusu musico hermeneutico*, dans le *Thesaurus theologico-philologicus, sive sylloge dissertationum elegantiorum ad selectiora et illustriora veteris et novi testamenti loca.* Amsterdam, 1701, p. 565.

forme, de l'accent grammatical, et a le même objet sous le point de vue de l'expression du texte. Les signes indicateurs de l'accentuation ont-ils été inventés par les grammairiens et adoptés ensuite par les musiciens, ou bien servaient-ils primitivement à l'usage de ceux-ci ? Je serais fort porté à me ranger à ce dernier sentiment, bien qu'il soit moins généralement suivi : je supposerais très-volontiers que ces accents ne sont autre chose qu'une notation hiéroglyphique fort ancienne, véritablement indispensable pour diriger et régler les chantres novices, et dont le sens fut depuis appliqué par les grammairiens à la simple récitation oratoire. Il est certain, toutefois, que les plus anciennes Bibles connues ne portent pas ces accents, mais il faut considérer qu'elles ne sont pas non plus accompagnées des points-voyelles, bien autrement indispensables. Au reste, la suite éclaircira tout ceci.

Avant tout, voici le nom et la figure de ces signes :

1 Zarka..............
2 Segholta...........
3 Mounach *a*.........
4 Mounach *b*.........
5 Revi ou rebia........
6 Pazer katon.........
7 Telischa kétana.....
8 Telischa ghédola.....
9 Mahpach..........
10 Pachta............
11 Zakef..............
12 Katon.............
13 Zakef ghadol........
14 Dargha............
15 Tebyr..............
16 Markah............
17 Tiprhah............
18 Mounach *c*.........
19 Ethnachtah.........
20 Kadma............
21 Azla *a*.............
22 Azla *b*.............
23 Gherachaym........
24 Chalcheleth.........
25 Karné farah........
26 Pézic *a*............
27 Pézic *b*............
28 Pézic *c*............

J'ai donné cette liste dans l'ordre adopté par les chantres des synagogues et sans m'inquiéter de la division en accents-rois et accents-valets ou ministres, qui n'a d'importance qu'au point de vue grammatical; pour que l'emploi s'en comprît mieux, je les ai adaptés au *beth* seconde lettre de l'alphabet hébreu.

Je vais maintenant présenter de chacun une courte explication. Quoiqu'elle semble souvent désigner plutôt un accent oratoire qu'un accent musical, il est bon en la lisant d'avoir sous les yeux les numéros 6 et 14 des planches-musique du troisième livre qui offrent l'effet musical des accents tels qu'ils sont employés dans plusieurs synagogues de l'Europe et en Égypte.

ב֮ ZARKA, *semeur*. Ainsi nommé parce que les sons semblent se répandre et s'étendre en tournoyant; il se place sur la dernière lettre du mot, et s'emploie souvent au commencement des phrases.

ב֒ SEGHOLTA, *collier*. On ne voit pas le rapport qu'il y a entre le nom de cet accent et sa figure ou son effet, à moins qu'il n'indique une sorte d'enchaînement de la voix qui doit s'arrêter alors. Cette explication, donnée par Villoteau[1], n'est pas fort claire. Le segholta se place sur la dernière lettre du mot et indique un repos, auquel on arrive subitement par une chute rapide, comme en terminant une phrase. Tel est du moins ce qu'en disent les grammairiens. Le zarka et le segholta marchent toujours ensemble, et l'un ne peut jamais se montrer sans l'autre.

ב֣ MOUNACH*a*. Il y a trois accents de ce nom qui signifie corne baissée. Les deux premiers vont toujours ensemble.

[1] VILLOTEAU. *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 477.

ב֣ Mounach *b* est toujours suivi de

ב֗ Rebi, *incubans*. Cet accent se place sur la lettre du milieu du mot. Il indique qu'il faut élever la voix avec force, et en lui faisant faire un petit circuit avant de retomber. Les deux premiers mounachs et le rebi vont donc toujours ensemble.

ב֡ Pazer ou Pazer katon, *semeur ou petit semeur*. On a appelé ainsi cet accent parce que la voix en chantant s'élève, se divise en quelque sorte et s'écarte en passant à un autre ton. Il se place sur la dernière syllabe du mot.

ב֩ Talcha, *arracheur*, autrement Telischa kétana. On lui a donné ce nom, parce qu'il faut arracher la voix du fond de la poitrine, en commençant d'abord par un son grave ; puis la pousser avec force, en lui faisant faire une espèce de circuit. Il se place et s'exécute sur la dernière syllabe du mot.

ב֠ Telischa ghedola, *grand arracheur*. On nomme ainsi cet accent, parce que pour le rendre il faut arracher avec force sa voix de la poitrine, et étendre les sons en faisant un certain circuit. Il se place sur la première lettre du mot.

ב֤ Mahpach ou Ietyb, *retourné* ou *cornu*. On appelle encore cet accent Chofar nukdam, *corne avancée* ou *corne en avant*. Cet accent se place sous la première syllabe du mot.

ב֨ Pachta, *extenseur*. On a donné ce nom à cet accent, parce qu'il indique qu'on doit étendre et prolonger la voix sur le même ton. Il se place sur la dernière lettre du mot avec le

ב֣֔ Zakef katon, *petit érecteur*. Cet accent est ainsi nommé, parce qu'il indique une moins grande élévation de la voix que le zakef ghadol. Le mahpach, le

pachta et le zakef katon vont toujours ensemble.

ZAKEF GHADOL, *grand érecteur*. Cet accent se nomme ainsi, parce qu'il exige une plus grande élévation de voix et une plus grande étendue de sons que le zakef katon. Ils se placent l'un et l'autre sur la seconde syllabe du mot.

DARGHA, *degré*. Ce signe se place sous la dernière lettre du mot. Le chant doit monter et descendre par degrés en formant de petits circuits cadencés.

TEBYR, *brisé*. Cet accent a reçu ce nom parce que la voix, en le chantant, doit diviser par moitié les intervalles du chant, c'est-à-dire procéder par demi-tons. Cette explication de Villoteau, ainsi que plusieurs autres, peut s'appliquer à la manière de chanter des juifs égyptiens, mais s'accorde assez mal avec la manière européenne. Il se place sous la dernière syllabe du mot et marche toujours de compagnie avec le dargha qui le précède.

MARKAH, *jonction*. Cet accent indique qu'il faut joindre la dernière syllabe d'un mot avec la première du mot suivant, afin de ne faire des deux qu'un seul son; le mot suivant commence toujours alors par le

TIPRHAH, qui marque le saut d'un seul degré, en sorte que la voix ne fait qu'un léger mouvement.

MOUNACH c. Ce troisième mounach se trouve constamment placé entre le tiprhah et l'

ATNAH ou ETHNACHTAH, *repos*. Cet accent indique un repos de la voix; il indique le milieu de la phrase et se place sous la dernière lettre. Ainsi les quatre accents markah, tiphrah, mounach et atnah marchent toujours ensemble.

KADMA, *antécédent*. Cet accent est ainsi nommé, parce qu'il précède la terminaison du mot, et est

toujours suivi de l'*azla* ; il se place au commencement ou au milieu et jamais à la fin.

Azla *a* ou Teres, qui *s'échappe*. Cet accent indique une émission subite de la voix, en élevant le son. Il se place sur la dernière syllabe du mot et se confond avec

Azla *b* ou Gherech, *expulseur*. Cet accent indique qu'on doit jeter la voix avec force. Dans son usage le plus ordinaire l'azla accompagne le kadma, néanmoins il se rencontre aussi seul et se place sur la première syllabe du mot. C'est dans ce cas seulement qu'il peut être nommé ghérech.

Ghérachaym ou Chené Ghérichym, *les deux expulseurs*. Le chant de cet accent est à peu près semblable à celui de l'azla ou gherech dans les accents égyptiens, si ce n'est qu'il est redoublé ; il se place sur la dernière syllabe.

Chalcheleth, *chaîne*. Ainsi nommé parce qu'il forme un enchaînement de tons. Il ne se rencontre que trois fois dans le Pentateuque.

Karne farah, *cornes de vache*. Le nom de cet accent vient de la ressemblance de sa figure avec la forme des cornes de vache. Il indique le redoublement du même son, et une forte élévation de la voix, en formant une espèce de tril. Telle est l'opinion généralement reçue ; mais Villoteau pense avec raison que chez les Hébreux, comme chez les anciens Égyptiens, les cornes étaient un emblème de la force, de la maturité et de la fécondité, et que le mot *corne* était, dans le style figuré, équivalent à celui de *force*, d'*énergie*, de *valeur* dans le style simple ; il croit que le nom de cet accent et sa forme indiquent qu'il faut donner à la voix un ton très-prononcé et très-plein. On nomme encore cet ac-

cent, PAZER GHADOL, *grand semeur*; mais, sous ce nom il s'exécute avec plus de légèreté. Il se place sur la dernière syllabe du mot. Plus rare encore que le Chalcheleth, il se trouve une seule fois dans les cinq livres de Moïse.

SOPH PÉZIK. Ces trois accents qui portent le même nom, mais ont chacun une figure, et, par conséquent, un chant différent, vont toujours ensemble et indiquent la fin de la partie de l'Écriture qui doit être récitée par le chantre ou par celui qui en remplit les fonctions.

On a émis des opinions assez singulières au sujet de ces accents, et un auteur a été jusqu'à dire que c'était « le diable qui par une de ses ruses ordinaires avait persuadé aux chrétiens que ces signes avaient une signification musicale[1]. » Au risque de passer pour un suppôt de Satan, je dirai que je ne vois absolument aucune raison, ni même aucun prétexte, de leur refuser cette destination. Ceux qui ont nié la qualité musicale des accents les auront sans doute confondus avec la cantillation des psaumes dont je parlais il y a un instant, et c'est peut-être aussi dans ce même sens qu'ils en ont parlé avec si peu d'estime.

Quant aux Israélites, jamais la chose n'a fait pour eux l'ombre d'un doute. Les docteurs de la Massore sont fort explicites à cet égard[2], et tous leurs successeurs ont pensé que l'expression musicale de l'accent augmentait la piété en faisant écouter avec plus de charme les saintes Écritures[3], et causait intérieure-

[1] BOHLIUS, cité par BECK. *De accentuum usu et abusu apud Hebræos*, p. 564. « Fuisse artem Satanæ, quando christianis persuasit accentus esse musicales. »

[2] BECK *De accentuum usu et abusu*, p. 565.

[3] GUARIN. *Grammatica hebraïca et chaldaïca*, t. II, p. 328.

ment une admiration et une émotion dont on ne pouvait se défendre[1].

On jugera si les formules recueillies dans nos planches, aux n°s 7 et suivants, sont de nature à mériter de tels éloges.

Une observation qui domine toutes les autres, c'est que chaque accent ne représente pas un son unique, comme nos notes, mais une succession de notes applicable à une syllabe, et se reproduisant autant de fois que reparaît l'accent qui l'indique; or, comme plusieurs syllabes de suite peuvent porter des accents, il en résulte un enchaînement continuel de ces formules. La voix de l'exécutant change de degré en raison de la présence de l'accent qui indique comment la mélodie doit être conduite.

Le n° 7 représente le sens musical des vingt-huit accents tels qu'on les exécute en Pologne, et avec plus ou moins de modifications en France et en Allemagne. On sait que les Israélites de Pologne sont fort nombreux, et l'on verra bientôt que c'est de préférence parmi eux que l'on choisit les chantres des synagogues allemandes. Ces accents, tels que je les donne, n'ont jamais été publiés : j'en ai noté l'intonation et le rhythme avec le plus grand soin, après les avoir entendus plusieurs fois de la bouche d'un Israélite polonais, qui, dans son pays, avait souvent chanté à la synagogue. Il a eu la bonté de me les répéter autant de fois que je l'ai désiré ; je les reproduisais après lui et n'en adoptais définitivement la notation que lorsqu'il s'était montré pleinement satisfait de ma manière de les rendre, et que je ne trouvais plus moi-même aucune différence entre mon chant et le sien. Ces dé-

[1] Jean ISAAC, l. II, cité par MERSENNE.

tails inspireront peut-être quelque confiance, mais ne m'ôteront pas le regret de ne pouvoir nommer le savant Israélite dont les lumières m'ont été si utiles en cette occasion ; sa modestie fait ici tort à ma reconnaissance.

Le n° 8 offre le commencement du cantique de Moïse noté avec les accents précédents, afin que l'on puisse se rendre compte de leur usage. Le n° 9 présente la mélodie des accents dans le chant des *Prophètes*, appliqué à un chapitre d'Isaïe. Au n° 10, on trouve le début des *lamentations* de Jérémie ; ici les accents sont très-modifiés, et l'usage où l'on est de ne chanter ce morceau qu'une fois par an, au jour du grand jeûne, en a relevé singulièrement l'importance. A moins de la plus aveugle prévention, il n'est pas possible de nier que la cantilène ne soit plus variée et plus pittoresque que celle dont l'Église romaine fait usage pour le même morceau, et qui, depuis le commencement jusqu'à la fin, roule sur une phrase unique comme on le voit au n° 11. Le n° 12, représentant le commencement du livre d'*Esther*, donne l'exemple d'une nouvelle modification des accents. Enfin, l'on en trouve une dernière dans le chant du *Cantique des Cantiques*, n° 13, dont l'usage fort moderne est encore très-peu répandu.

La série d'accents n° 13, contenant les formules usitées dans les synagogues d'Égypte, offre à mon avis un grand intérêt.

Les Israélites qui habitent ce pays prétendent avoir conservé les rites et les chants de leurs ancêtres avec beaucoup moins d'altérations que partout ailleurs, les pratiques religieuses ayant existé dans ce pays dès la plus haute antiquité et s'y étant transmises sans inter-

ruption. Ils en donnent pour preuve certaine les Bibles *diacritiques*, c'est-à-dire dépourvues de points-voyelles et gardées soigneusement en plusieurs synagogues. Ils se vantent même de posséder la Bible écrite de la main d'Esdras dans une synagogue du vieux Kaire : des lampes et cierges, entretenus par respect pour le livre sacré, brûlent sans cesse devant l'armoire qui le renferme, et les malades vont dormir au pied de la boiserie, dans l'espoir d'être guéris. Une autre synagogue possède une Bible fort ancienne, dont les lettres sont gravées sur des planches de cuivre, ce qui l'a fait nommer *livre de cuivre*[1].

Ces reliques, qui ne sont pas plus authentiques que beaucoup d'autres, mais qui sont incontestablement fort anciennes, peuvent servir à prouver l'antiquité des traditions parmi les Juifs d'Égypte. Ces traditions puisent une nouvelle force dans l'existence, sous les Ptolémées, du temple d'Onias, dans la province d'Héliopolis. Personne d'ailleurs ne s'est jamais avisé de douter que des Israélites plus ou moins nombreux aient cessé en aucun temps d'habiter l'Égypte.

A l'égard des accents qui composent leur musique, un fait particulier semblerait en consacrer l'importance, l'ancienneté et l'authenticité, en même temps qu'il expliquerait les différences essentielles qui les distinguent des accents de l'Europe.

Il existe en Égypte deux sectes, l'une reconnaissant l'autorité des rabbins, l'autre la rejetant et se rapprochant, selon quelques auteurs, des anciens Sadducéens[2], et selon d'autres n'ayant avec eux que des

[1] VILLOTEAU. *De l'art musical en Égypte*, p. 472.

[2] R. JUDA ou LÉON de Modène. *Historia degli riti hebraici dove si ha breve e total relatione di tutta la vita, costumi, riti e osservanze degli he-*

rapports éloignés[1]. Ces deux sectes sont opposées presque en tout, au point de ne manger jamais ensemble, de ne vouloir pas se servir des mêmes ustensiles de cuisine, ni se pourvoir chez les mêmes bouchers; achetant tout ce dont ils ont besoin chez ceux de leur secte, à l'exception des fruits qu'ils prennent de tout le monde, sans égard à la religion.

Tous leurs rites diffèrent également. Les rabbanistes ou sectateurs des rabbins célèbrent les néoménies et autres fêtes deux jours de suite[2], usage que ne suivent pas les karaïtes ou sadducéens. Chaque secte a même un calendrier qui lui est propre. Il est donc fort remarquable que ces deux sectes, opposées en tant de points importants, aient conservé toutes deux les mêmes chants, et n'osent y apporter la moindre innovation[3].

Il est certain que les inflexions de voix dans les accents d'Égypte semblent tout autrement conçues que celles des accents d'Europe. Villoteau, qui les a recueillies, les dispose dans un ordre fort différent de celui que j'ai offert plus haut, mais il paraît avoir suivi en cela les grammairiens chrétiens de l'Europe, bien plus que les Juifs égyptiens. Il en omet plusieurs, et la série de ceux qu'il conserve ne s'enchaîne point convenablement.

Quant à l'effet et à la grâce des tournures, ces accents me paraissent inférieurs à ceux du numéro 7; mais cette circonstance ne prouverait assurément rien

brei di questi tempi, cinquième partie, ch. I. La mauvaise orthographe de ce titre indique assez que l'ouvrage a été imprimé à Paris.

[1] SIMON. Traduction du précédent. *Supplément touchant les caraïtes*, éd. de 1781.

[2] Voyez le douzième *excursus* de ce livre.

[3] VILLOTEAU. *De l'état de l'art musical en Égypte*, p. 471

contre leur antiquité, qui peut être démontrée par leur essence même. Il faut remarquer, en effet, qu'ils sont tous du genre diatonique, et même du genre diatonique pur, la présence de l'ut ♯ dans le *tébyr* n'étant d'aucune conséquence. On doit aussi considérer que la marche de ces fragments mélodiques leur est tout à fait propre. Or, comment, à une époque moderne, les Israélites de l'Égypte placés au milieu de peuples qui emploient sans cesse une musique plus ou moins mélangée d'altérations, et dans laquelle les genres chromatique et même enharmonique se présentent assez souvent çà et là, ne s'en seraient-ils pas rapprochés plus ou moins? Comment n'en auraient-ils pas adopté les tournures, qui ne se reconnaissent nullement ici? Ces formules, certainement antérieures à la conquête du pays par les musulmans, pourraient dès lors remonter à la plus haute antiquité; mais il n'est pas impossible qu'elles aient subi depuis leur origine de notables altérations.

Il est une autre secte dont il serait bien précieux de recueillir les traditions musicales, s'ils en ont conservé quelqu'une. Je veux parler des Samaritains[1] habitants de Sichem, et qui sacrifient encore, comme leurs ancêtres, sur le mont Garizim. « Ce serait une chose curieuse, dit le père Simon, de voir le lieu où ils sacrifient, et d'en observer la forme, la structure, ses ordres et ses proportions, et surtout les dimensions et les mesures tant de l'autel que des vases dont ils se servent pour les sacrifices. Ce serait aussi une chose bien digne de remarque de voir leur grand sa-

[1] Voy. SIMON. *Supplément touchant les Samaritains*, dans sa trad. de LÉON de Modène, p. 170.—Voy. aussi une *Notice sur les Samaritains*, dans la *Bible* de CAHEN, t. V, p. 17.

crificateur revêtu des habits sacerdotaux, surtout le jour de Pâque, lorsqu'il est assisté de tous ses ministres [1]. » A mon avis, il serait bien autrement curieux d'entendre le chant de ces antiques sectaires, qui paraissent avoir conservé dans toute sa pureté la loi de Moïse. La vieille origine de leurs mélodies, s'ils en ont, serait encore plus inattaquable que celle des Israélites qui habitent l'Égypte.

On n'en peut dire autant des formules résultant d'une interprétation d'après laquelle les accents auraient non-seulement une signification mélodique, mais encore un sens harmonique. Ce système ne saurait être passé sous silence. Il a été imaginé par Conrad Gottlob Anton, professeur de langues orientales à l'Académie de Wittemberg. Ceux qui, comme moi, ne croient pas ses idées admissibles, les trouveront sans doute ingénieuses et assez heureusement liées ensemble. Cet écrivain croyait avoir rencontré, dans sa manière d'exposer harmoniquement l'accentuation hébraïque, un moyen pour expliquer et corriger plusieurs passages difficiles. Après avoir indiqué son système dans plusieurs écrits, il lui donna, en 1800, de nouveaux développements, et en présenta l'application sur la totalité de l'antique pièce de poésie connue sous le nom de *Cantique des cantiques*, généralement attribuée au roi Salomon [2].

Je donne dans la musique de ce troisième livre (n° 15) le premier chapitre de ce morceau justement célèbre avec l'interprétation musicale des accents selon le système d'Anton.

[1] SIMON, p. 177.

[2] *Salomonis carmen melicum quod canticum canticorum dicitur ad metrum priscum et modos musicos revocavit, recensuit, in vernaculam linguam transtulit, notis criticis aliisque illustravit et glossarium addidit* C. G. ANTON. Vitebergæ, 1800, in-8°. — Voy. plus haut, p. 279.

Voici, selon lui, leur signification musicale en accords pris sur l'échelle naturelle.

Mouhnach	sol mi ut	ou	ut mi	ou	ut ut	ou	sol mi
Markah	ut fa ♯		ut la fa ♯		ut la fa ♮		
Tiphrah	ut la		ut mi				
Darga	ré fa		fa ré				
Telischa ketana	ut la		ut fa				
Segoltha	ré sol		sol sol				
Zakef katon	si sol						
Zakef ghadol	ut la		mi la				
Pachta	mi ut		sol mi				
Tebir	mi ut		ut mi		sol ut		
Iétib	ré si		sol si				
Markah kéfoula	fa la		la fa				
Karné fara	ré fa		fa ré				
Telischa ghedola	sol si						
Geraschaïm	la fa		fa ut la				

Anton convient que dans cette interprétation le choix des notes à introduire présente parfois de l'ambiguïté; mais en ayant égard aux accents placés à la fin des vers ou des hémistiches, selon lui toute incertitude disparaît[1]. L'auteur n'avait d'abord cher-

[1] Anton. *Salomonis carmen melicum*, etc., p. III.

ché qu'une simple mélodie dans les accents, il y a aussi trouvé l'harmonie ; à son avis, les accents appelés prosaïques marquent l'harmonie à deux parties, les accents poétiques indiquent l'harmonie complète : il a aussi trouvé un genre de modulation qui consiste dans l'altération de la note grave de l'accord au moyen du dièse.

Anton suppose que les femmes du palais de Salomon exécutent, à l'arrivée de la Sulamite, une danse dont il trouve la mélodie et l'harmonie dans l'accentuation du titre ; il avoue toutefois que pour varier la composition, il a, par moments, changé l'ordre des notes et transporté le chant dans les modes voisins[1]. Il donne à Salomon et à l'un des frères de la Sulamite des voix de basse ; les autres hommes sont des barytons ; la Sulamite est un soprano. Le bon professeur finit par se persuader qu'il n'a fait autre chose que *restituer* l'ancien chant ; c'est pour cela, dit-il, qu'il n'a pu se décider à l'orner des artifices compliqués des modernes, si contraires à la simplicité des temps antiques[2]. Tout bon juge en musique, ajoute-t-il, éprouvera en l'entendant les sentiments que Salomon voulait faire passer dans l'âme de ses contemporains ; la simplicité du rhythme et de l'harmonie en atteste l'antiquité. Enfin rien ne chagrinerait plus l'auteur que si l'on pensait qu'il a vendu, comme l'on fait souvent, du vin nouveau pour du vieux[3]. Sans soupçonner

[1] « Nunc concentum interverti, nunc in cognatorum modorum intervalla transtuli. »

[2] « A nobis autem impetrare non potuimus, ut antiquis his, sive cantoribus, sive cantricibus, cantum, orbe artificioso implicitum, utpotè abhorrentem ab istius ætatis simplicitate affingeremus. Nostrum enim erat, priscos modos restituere, non novos substituere. » P. 33.

[3] « Nos vero non, ut fit passim, vinum recens pro vetusto vendidisse, sed

le moins du monde sa bonne foi, la plupart de ceux qui examineront le n° 15 des planches ne se sentiront guère à la hauteur de Salomon, et n'admettront point un système qui, en attribuant aux Hébreux la connaissance d'une harmonie même fort peu compliquée, démentirait une foule de faits positifs qui ne laissent à toute l'antiquité qu'une harmonie fort différente de celle que l'orientaliste de Wittemberg attribue à l'ancienne Judée.

Un autre auteur, Jean Christophe Speidel, avait, un demi-siècle avant Anton, avancé des propositions presque aussi étranges. Au dire de Forkel[1], c'était lui qui, à l'égard de la musique des Hébreux, s'était avancé le plus loin dans le champ des conjectures. Il avait prétendu que, dans les psaumes, le texte suffisait pour *prouver*, entre autres choses, que les anciens Hébreux avaient connu le chant de quatre parties, mais, en les faisant toujours aller à l'unisson; que les chœurs étaient coupés par des solos, par des répétitions, etc. Selon lui, la musique des Hébreux n'avait jamais employé plus de cinq notes, attendu que depuis Guido seulement l'on connaissait la sixième complétant l'hexacorde[2]. Cette dernière proposition suffirait pour rendre ridicule tout ce que dit l'auteur sur cette matière. Il ne manque pas d'ajouter que cette musique était bien préférable à la nôtre. Malgré le peu de confiance que doit inspirer un tel écrivain, je donne, aux planches-musique n° 16, le psaume XLVI, ar-

hoc carmen melicum revera ad metrum antiquum et ad modos priscos revocasse, et rhythmi et harmoniæ simplicitas ipsa testatur. » P. iij.

[1] Forkel. *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. I, p. 156.

[2] Speidel. *Unverwerfliche Spuren von der alten Davidischen Singkunst nach ihren deutlich-unterschiedenen Stimmen, Tœnen, Noten, Tact und Repetitionen*, etc. Stuttgard, 1740, in-4. Cité par Forkel, là même.

rangé d'après ce système; il est indubitable, dit l'auteur, que l'on chantait *à peu près ainsi dans le temple;* encore un pas, et il trouverait presque mauvais que l'on ne s'en rapportât pas à lui là-dessus. L'exemple cité par lui donnerait au reste l'idée d'une musique bien plate et bien misérable.

Autant il me semble impossible d'admettre l'interprétation des accents à la manière d'Anton et de Speidel, autant je me sens disposé à croire que le système du chant par accents, considéré en lui-même et indépendamment des formules actuelles, remonte, chez les Hébreux, à une haute antiquité. Et remarquez bien que l'existence de ces fragments mélodiques, s'adaptant à tel mot, à telle syllabe ou portion de phrase, et se reproduisant autant de fois que ce mot, cette syllabe, cette portion de phrase reparaissent, n'exclut aucunement la présence d'autres chants d'un genre aussi différent que l'on voudra.

On pourrait croire, par exemple, que les hymnes, psaumes et cantiques étaient chantés sur des airs spéciaux plus rhythmés et plus caractérisés que ceux qui résultent de l'accent musical; tandis que le chant accentué servait pour les livres de Moïse et fut appliqué plus tard aux Prophètes.

Il ne serait même pas impossible que tous les airs de la Judée, tant sacrés que profanes, aient été un mélange de formules accentuaires : cette idée, qui déconcerte au premier abord, n'étonnera pas ceux qui auront lu avec un peu d'attention ce qui a été dit de la musique des Indiens [1], et qui auront vu ces peuples tirant leurs mélodies nouvelles de formules prises çà et là dans les compositions plus anciennes. Comme

[1] Voy. l. II, ch. V, t. I, p. 501 et suiv.

l'on est libre de supposer les airs primitifs, et ici les accents musicaux, aussi nombreux qu'on le juge convenable, on peut en conclure que, malgré ce retour perpétuel des mêmes tournures de chant, les pièces données comme nouvelles conservaient encore une certaine variété; j'ai déjà examiné cette question[1].

J'ai aussi remarqué que les Israélites ne chantent pas, mais *chantonnent* les psaumes, c'est-à-dire leur appliquent le système de *cantillation* indiqué plus haut. Ce n'est pas que les accents ne soient marqués dans le psautier hébraïque, mais ils se succèdent de telle manière qu'ils paraissent impossibles à entonner, en sorte que l'on a renoncé à s'en occuper. Cela n'annoncerait-il pas d'anciennes formules depuis longtemps perdues et qui ne se retrouveront jamais?

Souvent on a révoqué en doute l'antiquité de celles dont l'usage a été conservé, et l'on attribue assez communément l'invention des accents aux docteurs massorètes. Peut-être a-t-on raison si l'on veut parler de ces accents pris sous le point de vue grammatical et servant à la simple lecture ou bien à déterminer le sens douteux d'un mot que l'accent différencie d'un autre composé des mêmes lettres. Mais, considérés comme signes de notation musicale, les accents pourraient bien être beaucoup plus anciens.

Observez d'abord que ce sont de véritables signes hiéroglyphiques, comme on le reconnaît à la simple inspection. La chaîne, le collier, l'arracheur, la corne ambulante, droite, baissée, tournée, les cornes de vaches, les deux baguettes sont bien certainement hiéroglyphiques; les autres accents l'étaient aussi dans leur forme primitive. Or, ne paraît-il pas fort admis-

[1] Voy. là même.

sible que ces signes accentuaires aient été empruntés à l'Égypte à une époque plus ou moins ancienne? Ne serait-il pas très-naturel de croire que les mélodies primitives, religieusement conservées dans les temples et dont l'immutabilité excitait, de la part de Platon, une admiration si vive[1], n'étaient autre chose que le sens de ces signes mystérieux de notation musicale.

Remarquez ensuite qu'avec les accents musicaux tout se combine admirablement, quant à l'état bien connu des choses. 1° Un pareil système ne convient qu'à des peuples peu avancés chez qui la musique, et particulièrement la musique sacrée, se réduit à un petit nombre de formules; 2° il était tout à fait du goût des prêtres qui aimaient à faire mystère de tout et à se réserver toujours la clef des sciences; 3° il était on ne peut plus commode pour les prophètes, les poëtes, les improvisateurs, en ce qu'il leur fournissait un moyen facile de préparer, animer, développer et surtout de simuler l'inspiration; 4° l'écriture hiéroglyphique étant la seule usitée en Égypte, la musique écrite ne pouvait avoir d'autre expression; et remarquons ici que, comme l'écriture hiéroglyphique exprimait, par rapport au langage parlé, non pas des sons mais des pensées, la même chose arrivait pour la musique; 5° si les accents musicaux eussent été une invention moderne, à quoi auraient-ils servi? n'avait-on pas la notation ordinaire, soit dans le système des Grecs, soit dans celui des Romains? et n'eût-il pas été plus facile et plus naturel pour les Massorètes d'établir quelque chose d'analogue? la langue des Hébreux étant alphabétique, c'est-à-dire les lettres représentant des sons et non des pensées, eût-il été raison-

[1] Voy. sect. I de ce livre, p. 56.

nable de concevoir l'écriture musicale en sens inverse? 6° les noms de ces accents ne sont pas hébreux, mais chaldéens, ou hébreux-chaldéens, fait dont on a prétendu se servir pour démontrer leur nouveauté, et qui, selon moi, prouverait plutôt un emprunt fait à d'autres peuples, et qui devrait au moins remonter à l'époque de la captivité.

Je pense donc que l'usage des signes accentuaires, dont plusieurs ont pu être altérés dans leur forme graphique comme dans leur signification musicale, remonte à une assez haute antiquité. Si les Israélites ont possédé une notation, ils n'en ont jamais eu d'autre pour conserver les chants traditionnels en usage dans le Temple. Ce système avait, selon toute apparence, été emprunté à l'Égypte. Cependant je ne dois pas dissimuler que l'ancien Thalmud ne parle nulle part d'accents musicaux, et qu'on n'en trouve ni dans les plus anciennes bibles connues, ni dans celle dont le chantre fait usage dans les synagogues, ni dans le texte samaritain, ni dans les versions syriaque et arabe [1]. D'un autre côté, il est bon de remarquer que ces bibles ne portent pas non plus de points-voyelles.

De cette absence même des accents l'on a quelquefois tiré un argument pour soutenir la haute antiquité des formules musicales en usage, car, a-t-on dit, les voyelles se prononcent quoique non écrites, et incontestablement il en a toujours été ainsi ; or, les accents musicaux étant dans le même cas, doivent être aussi anciens. Pas tout à fait, parce qu'ils ne sont pas indispensables comme les voyelles, et d'ailleurs les lecteurs ou chantres étudient dans des bibles ponctuées, et c'est seulement après un long exercice et

[1] Voy. Buxtorf, l. I, p. 239.

lorsqu'ils sont tout à fait sûrs d'eux-mêmes, qu'ils se hasardent à lire et chanter.

Il ne suit aucunement de là que, dans l'exécution actuelle des accents, il ne reste absolument rien de la musique de l'ancienne Judée, comme on l'a prétendu [1], en ajoutant pour raison que ces formules se chantent de plusieurs manières, selon la différence des pays, des fêtes et des parties de l'Écriture. Rien n'est plus commun que de voir des objets divers désignés par un signe unique, et ceci peut s'appliquer aux sons comme à toute autre chose. Cette disette de signes, loin de rien prouver contre l'antiquité des accents, militerait au contraire en sa faveur,

De tout ceci l'on peut, ce me semble, conclure sans témérité que l'usage des accents est fort ancien, et remonte même à une époque tout à fait reculée; mais à l'égard des formules actuelles, il est complétement impossible d'en constater la date et l'authenticité. Nous verrons bientôt qu'elles ont dû presque inévitablement se modifier dans la suite des âges.

Elles auront sans doute un peu suivi la marche de la musique proprement dite, qui s'emploie dans quelques synagogues et s'adapte à des prières assez souvent tirées des psaumes, et à des psaumes même. Les pièces de ce genre ont pour auteurs des compositeurs modernes, dont la musique reste en usage dans les synagogues comme celle des maîtres de chapelle dans les églises auxquelles ils sont attachés. On en possède quelques pièces qui paraissent être du seizième siècle ou tout au plus de la seconde moitié du quinzième. Ce serait une véritable folie, de supposer que ces

[1] WASTMUTH. *Vindiciæ hebraïcæ scripturæ*, p. 28. Dans le *Thesaurus theologico-biblicus.*

chants soient les mêmes qui retentissaient jadis dans le temple de Jérusalem : Martini n'avait pas besoin de se mettre tant en frais de réfutation pour écarter une aussi ridicule idée et prouver que ces morceaux n'ont pu émaner de « l'Esprit saint descendu du ciel pour inspirer le saint psalmiste David [1]; » mais il a surtout tort de traiter ces pièces de *niaiserie*. Benedetto Marcello n'en avait pas jugé ainsi en les intercalant dans ses psaumes, qui n'en sont en rien déparés [2]. C'est d'après lui que je les reproduis dans les planches-musique de ce livre, n° 17 et suivants.

Ce furent sans doute des chants de ce genre qui semblèrent si ravissants aux bénédictins Martenne et Durand, lorsqu'ils visitèrent les Israélites du midi. « Ils ont, disent ces bons religieux, des psaumes en hébreu dont la mélodie est charmante ; nous en fîmes chanter un à des petits Juifs qui nous *enlevèrent* [3]. »

Les Israélites chantent même ces titres, de l'obscurité desquels je me suis tant plaint ; on en voit un exemple au n° 28, fourni par Bottrigari [4]. Il est à remarquer que tous ces morceaux ne s'écrivent jamais [5]; les chantres des synagogues se transmettent, par tradition, leurs hymnes, leurs cantiques et leurs psaumes. Je les écris à notre manière, c'est-à-dire de gauche à droite ; tout le monde sait que l'hébreu s'écrit à l'opposé, de droite à gauche, et il en devrait être de même pour les pièces notées en musique ; mais ici

[1] MARTINI. *Storia della musica*, t. I, p. 424.

[2] MARCELLO. *Estro poetico-armonico sopra cinquanta salmi di Davidde*. Voyez les psaumes IX, X, XIV, XV, XVIII, etc.

[3] MARTENNE et DURAND. *Voyage littéraire*, p. 289.

[4] BOTTRIGARI. *Trimerone de' fondamenti armonici*. Dialogo MS. cité par MARTINI, pl. VI du t. I de sa *Storia della musica*.

[5] MARCELLO. *Estro poetico-armonico*, etc., t. II, p. 2.

cette exactitude superficielle embarrasserait la lecture et pourrait faire taxer l'auteur d'affectation et de pédantisme.

Sans partager entièrement l'enthousiasme de dom Martenne et de dom Durand, il est difficile de ne pas trouver à ces chants de la naïveté et de l'originalité. Je n'ai pas joint le texte hébreu à ces derniers morceaux; il suffira de dire que le chant y est continuellement syllabique. En mettant ces mélodies en œuvre d'après la paraphrase italienne de Giustiniani, Marcello les a mesurées convenablement et légèrement harmonisées, comme on le voit au nº 29, qui est la reproduction du nº 18.

On trouvera au nº 30 un chant tout à fait moderne, composé par Israël Lovy, qui fut pendant plusieurs années *kazan* ou chantre en chef de la synagogue de Paris. Ce morceau me paraît avoir une majestueuse simplicité, fort convenable pour la forme actuelle du culte israélite; il s'exécutait, dans les mariages de cérémonie lors de l'entrée des époux. On le chantait à plusieurs parties que j'ai dû rétablir de mon mieux, n'ayant pu retrouver une copie complète du tout.

Villoteau parle avec admiration de la musique entendue par lui dans une synagogue du Kaire, où l'on tirait un heureux parti des accents interprétés selon la méthode égyptienne. Voici en quels termes il s'exprime : « Dès que chacun se fut revêtu des ornements d'usage en pareille circonstance [1] et eut pris sa place, on commença par un chapitre du Pentateuque, qui fut

[1] C'est-à-dire du *taled*, espèce de voile carré, en laine, ayant des houppes à chaque coin, et des *téphilim*, pièces de parchemin sur lesquelles sont écrits certains préceptes de la loi, et que, dans les synagogues qui ont conservé la sévérité des anciens usages, on s'attache sur différentes parties du corps. Voy. Léon de Modène, ch. V et XI.

exécuté sur un ton soutenu, mais doux ; les modulations, quoique sensibles, se succédoient sans qu'il y eût d'autre cadence de repos bien marquée que celle qui se faisoit dans le premier ton, auquel on revenoit à la fin de chaque phrase, au moins à en juger suivant les principes de notre musique. Ce chant se renfermoit dans l'étendue d'une sixte mineure, et le mouvement en étoit très-modéré. On fit ensuite une prière expiatoire, pour obtenir le pardon de ne pas faire le sacrifice du mouton. Le chant de cette prière fut plus énergique que le premier : la mélodie n'en étoit cependant composée que de sept sons différents ; mais ce qui en rendoit l'expression plus triste et plus plaintive, c'est qu'ils étoient en mode mineur, et qu'ils répondoient aux sons suivants, combinés de diverses manières :

fa mi ré ut♯ si♭ la sol.

« Ces sons, selon notre système, seroient dans le mode mineur ; ils s'élèveroient à une tierce mineure au-dessus de la tonique, et descendroient d'une quinte juste au-dessous ; or, de quelque manière qu'on veuille combiner ces sept sons, à moins qu'on ne le fasse avec une légèreté et une précipitation affectées, il est presque impossible que le chant qui en résulte n'ait pas une expression de douleur et de plainte.

« Enfin cette cérémonie fut terminée par le cantique de Moïse après le passage de la mer Rouge ; le mouvement et la mélodie de ce cantique furent plus vifs et plus gais que ceux des autres chants, quoique la modulation en fût encore dans un ton mineur.

« Il nous est démontré par l'expérience que la différence du style, dans le chant des Juifs, ne change rien au caractère particulier de la mélodie, qui, de

temps immémorial, a été consacrée à chacun des livres de la Bible ; et nous avons la certitude que les Juifs d'Égypte n'ont pas cessé, jusqu'à ce jour, de donner à chacune de leurs diverses espèces de chants une vérité d'expression qui ne permet pas de douter un seul instant qu'ils n'aient apporté les plus grands soins à leur conserver le caractère qui leur est propre [1]. »

Cette dernière proposition aurait peut-être exigé plus de développement que ne lui en donne Villoteau ; mais, à en juger par l'impression qu'il éprouva en cette circonstance, le bon effet des accents égyptiens et de la musique adaptée aux prières dans les synagogues de ce pays ne mériterait que des éloges. Avant Villoteau, Rabbi Benjamin faisait, en 1172, un grand éloge du chant des Juifs de l'Égypte et de la Palestine ; il osait dire que les anciens lévites n'étaient pas plus habiles que les chantres qu'il avait entendus [2].

Ceci nous amène naturellement à parler de l'exécution musicale. Le seul musicien proprement dit est le *kazan*, qui remplit exactement les mêmes fonctions que le *chantre* des églises protestantes ; il entonne les prières et prononce seul une partie d'entre elles. C'est sur lui que roule tout le soin de l'office ; il est dans la synagogue un personnage nécessaire, et, à ce titre, il reçoit des émoluments. Quelquefois, comme on le verra bientôt, un chœur plus ou moins nombreux se joint à lui ; mais, outre ce chœur dont il a la direction, dans les synagogues ferventes il se présente souvent des fidèles qui briguent l'honneur de participer aux honorables fonctions du kazan. Ces pieux Israé-

[1] VILLOTEAU. *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 474.

[2] R. BENJAMIN, cité par FORKEL. *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. I, p. 161.

lites s'appliquent alors avec un soin particulier à l'étude des accents musicaux et à donner à leur organe toute l'onction et toute l'expression possible. On tâche d'en réunir sept, nombre sacré chez les Hébreux et dans toute l'antiquité[1]; ils se placent sur l'estrade du chantre, et entre eux se divise la partie de l'Écriture qui doit être exécutée. On sent quelle importance chacun attache à remplir dignement la tâche dont il s'est chargé, et rien, assurément, n'est plus propre à entretenir la piété et le goût des saintes Écritures.

Quels que soient les accents adoptés par une synagogue, si le chantre principal est habile, il ne s'en tient pas à les reproduire simplement; il les modifie à son gré, il les embellit d'ornements et de broderies plus ou moins compliqués, sans que jamais l'exécution paraisse rien perdre de sa liberté et de sa spontanéité, sans qu'elle cesse jamais d'avoir le ton et l'apparence de l'inspiration. Parfois un chantre, tout à fait maître de son art, va plus loin encore; sa méthode n'est pas de procéder graduellement et de préparer l'oreille à la marche que doit suivre la cantilène. « Chez lui, la voix une fois lancée erre, vagabonde comme un coursier sans frein; elle ne connaît ni ménagement, ni me-

[1] Voy. CENSORINUS. *De die natali*, c. VII, p. 28, éd. de Panckouke; et c. XI, p. 44. — Je profite de la citation de cet écrivain pour réparer une erreur par moi commise à la page 87 de ce volume. En parlant de l'invention de la harpe, j'ai prêté à Censorin une opinion qu'il n'a point manifestée; du moins je viens de lire son ouvrage d'un bout à l'autre sans y trouver aucune mention de la circonstance qui attribuerait la découverte de la sonorité des cordes à l'arc de Diane touché par son frère Apollon. Apparemment, j'aurai cité Censorin sur la foi de Bianchini (*De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ dissertatio*. Rome, 1742, in-4). Cette bévue est un motif de plus pour m i de me tenir sur mes gardes et de ne jamais donner des citations sans les avoir vérifiées. Il est, du reste, fort probable que le fait allégué se trouve énoncé dans quelque auteur ancien que je trouverai par la suite occasion d'indiquer.

sure; elle saute, monte et descend, puis, d'un bond inattendu, elle s'élève de nouveau[1]. »

Les Israélites polonais réussissent plus particulièrement dans ce genre d'exécution, et les synagogues de différents pays en font souvent appeler pour augmenter la pompe des cérémonies et l'éclat du plus ancien des cultes subsistants. Il semble, dit Mainzer[2], que le Juif polonais, persécuté et méprisé de ses concitoyens, aime à s'élancer dans le vaste champ de l'imagination. Aux jours de fête, il entonne les chants traditionnels, il les brode continuellement, sans autre guide, dans le choix des ornements, que l'impulsion momentanée, fournie, du reste, par les paroles senties et comprises dans tel ou tel sens; son chant n'est pas un simple jeu d'imagination, un froid calcul combiné à l'avance; le chantre juif suit l'inspiration de la ferveur religieuse, un besoin irrésistible, un enthousiasme poussé jusqu'à l'exaltation : son chant vient d'un cœur tout palpitant d'émotions saintes, et c'est ce qui en fait l'attrait véritable. En se faisant entendre, il dédaigne le maintien grave et mesuré de l'artiste; il oublie qu'on l'écoute, que l'attention de l'assemblée est concentrée sur lui; il ne s'appartient plus, il s'agite, il trépigne, son sang bouillonne, ses traits se contractent, ses yeux s'enflamment, sa bouche est en proie à un délire inexprimable, il met tout en usage; parfois, et cela semble étrange, sans qu'il articule une parole, les organes vocaux sont chez lui dans un mouvement continuel. A une roulade perlée succède un fredonnement de la langue qui imite le rossignol ou le serin. Il y a dans cette manière de chanter quelque

[1] MAINZER. *Esquisses musicales*, p. 164.
[2] MAINZER. Là même.

chose qui rappelle les articulations primitives qui ont dû préluder à la naissance de l'art du chant. Le Juif polonais affectionne surtout les passages brusques des notes les plus graves aux plus élevées, et qui sautent du timbre de la basse au timbre du fausset, à la manière des chanteurs tyroliens.

J'avoue que ces derniers détails gâtent un peu l'idée que l'on se faisait d'abord du chant des Israélites du rit polonais, surtout si l'on ajoute qu'en quelques endroits le chantre, pour exécuter sa partie, se met le pouce dans la bouche et les doigts sur le nez [1]. Mais en écartant ces habitudes ridicules, il est bien certain que cette manière de déclamation chantée, ce récitatif continuellement embelli par l'imagination, cette improvisation que rien n'arrête, cette espèce de surexcitation continuelle qui anime l'exécutant, peut donner une idée de l'ancienne prophétie, c'est-à-dire du *chant inspiré* [2]. Peut-être de nos jours, et surtout en France, le côté prêtant au ridicule serait-il le plus remarqué. La synagogue de Paris a donc fait sagement de n'admettre rien de pareil.

Celui qui remplissait, il y a quelques années, les fonctions de chantre-célébrant [3], s'en acquittait avec autant de décence et de dignité que de talent. Doué d'une magnifique voix de basse et d'un excellent goût de chant, il donnait aux parties de l'Écriture qu'il faisait entendre, une accentuation où dominaient la douceur et la grâce, mais qui, à vrai dire, se rapprochait le plus souvent des tournures de la mélodie moderne.

[1] Voyez FORKEL. *Allg. Gesch. der Mus.*, t. I, p. 162.

[2] Voy. le neuvième *excursus* de ce troisième livre.

[3] ISRAEL LOVY, né à Dantzig le 5 août 1773, chantre en chef et compositeur du temple juif de Paris, est mort en cette ville le 7 janvier 1832. Voy. le treizième *excursus*.

Plusieurs de ses compositions musicales, pleines de convenance et de gravité, ont été conservées [1].

Dans les pays où le culte israélite est admis, le kazan est d'ordinaire secondé par un chœur composé de jeunes garçons; les choses sont arrangées de telle manière, que sa voix domine constamment toutes les autres; parfois son chant est coupé des accords simples et harmonieux de la petite masse des chanteurs, dont quelques-uns exécutent aussi, de temps à autre, des parties principales. Enfin, dans les villes où l'usage fréquent de la musique a rendu cet art familier à tout le monde, à Vienne en Autriche, par exemple, les voix de l'assemblée se joignent, en de certains moments, à celles du chœur, et forment alors un ensemble d'une puissance extraordinaire [2], comme il arrive toujours dans la musique chorale formée d'accords plaqués.

C'est conformément à cet usage que l'on a revêtu d'harmonie les formules accentuaires; mais en leur donnant cet avantage, il a fallu leur faire perdre celui du rhythme, réduire les formules en notes égales, y glisser çà et là une note pour rendre l'harmonie plus coulante, ou bien en faire évanouir quelque autre pour l'empêcher d'être baroque.

Comme c'est sous cette première forme qu'ont été d'abord publiés les accents, ceux qui ne les avaient pas entendus dans les synagogues mêmes s'en sont fait une idée complétement fausse, et ont donné sur cette matière des renseignements erronés.

Jean Reuchlin, ou Capnion, les avait publiés le premier [3], en 1501, tels qu'on les voit dans les planches-

[1] Voy, plus haut, p. 397 et le n° 30 des planches-musique.
[2] Voy, MAINZER, *Esquisses musicales*, p. 163.
[3] REUCHLIN, *De accentibus hebraïcis*, à la fin.

musique n° 31; Mersenne, en les reproduisant[1], extrait la partie de ténor qui est, en effet, celle qui se rapproche de la véritable intonation des accents, ajoutant que l'harmonie donnée par Reuchlin est ingrate et n'est pas exempte de graves erreurs[2]. Cette condamnation est trop rigoureuse : l'harmonie est ici ce qu'elle était partout au temps de Reuchlin, c'est-à-dire au quinzième siècle.

Les accents fournis par Kircher[3] semblent, sauf quelques additions et différences, empruntés à la même source. Martini[4], d'après Bottrigari[5] qui a lui-même copié Reuchlin et un auteur nommé Vallense, offre cependant des leçons assez différentes de celles de Mersenne. Guarin a joint à sa belle grammaire hébraïque[6] une liste d'accents des synagogues allemandes, espagnoles et italiennes que Forkel a reproduite[7]. Un auteur, qui pourtant prétendait traiter *ex professo* la question des accents hébraïques[8], en a vu le texte dans la partie supérieure de l'accompagnement de Reuchlin ; l'on s'étonnerait qu'un écrivain aussi savant et aussi exact que l'abbé Gerbert ait partagé cette erreur grossière[9], si l'on ne savait que les hommes les plus instruits pèchent quelquefois même dans ce qu'ils savent le mieux. On trouvera au n°s 32 et 33 ces mêmes accents italiens et espagnols recueillis par dom Gua-

[1] Mersenne. *Quæstiones celeberrimæ in Genesim*. Quæstio 57, au commencement.

[2] « Musicam ingratam et non sine gravibus erroribus compositam. »

[3] Kircher. *Musurgia universalis*, t. I, p. 66.

[4] Martini. *Storia della musica*, t. I, pl. VI, p. 424.

[5] Bottrigari. *Trimerone de' fondamenti armonici*, giornata terza. Ms. cité par Martini.

[6] Guarin. *Grammatica hebraïca et chaldaïca*, 1726 ; à la fin du tome II.

[7] Forkel. *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. I, p. 167.

[8] Beck. *De accentuum usu et abusu*.

[9] Gerbert. *De cantu et musica sacra*. t. I, p. 7.

rin. Quant aux accents allemands, ce sont ceux de Reuchlin (n° 31), et, construits de la sorte, ils doivent être considérés uniquement sous le rapport harmonique. Les accents espagnols et italiens sont d'une extrême monotonie, mais nous aurons plus tard à les considérer sous un point de vue particulier.

On ne pense pas qu'il faille tenir grand compte d'une anecdote rapportée à la fin du dix-huitième siècle et fort suspecte en divers sens. Un ambassadeur persan ayant été envoyé en Russie, on lui construisit à Pétersbourg une petite mosquée pour les pratiques de sa religion. Il avait amené des musiciens de son pays qui chantaient pendant le temps de ses prières; un Juif allemand les ayant entendus, trouva, dit-on, les mélodies dont ils faisaient usage parfaitement conformes à celles des synagogues qu'il avait fréquentées, et s'imagina que l'on avait voulu tourner ses croyances en ridicule; mais apprenant que cette manière de chanter était partout en usage dans la Perse, il en conclut que les Persans avaient emprunté ces sortes de chants aux Juifs orientaux[1]. Ce qui surtout rend à mes yeux cette anecdote peu croyable, c'est que la religion musulmane pratiquée par l'ambassadeur persan n'admet dans les mosquées de musique d'aucune sorte. Le rit persan est-il moins sévère, ou bien ses sectateurs, à l'imitation des Égyptiens[2], enfreignent-ils par amour de l'art la stupide législation de Mahomet? on ne saurait le dire.

On s'est étonné[3] que les Juifs modernes aient laissé

[1] GINGUENÉ. *Encyclopédie méthodique*, art. *Hébreux*, t. II, p. 41.
[2] Voy. sect. I, art. II, p. 75.
[3] VILLOTEAU. *Description historique, technique et littéraire des instru-*

tomber en désuétude leurs antiques instruments. La raison qu'ils en donnent eux-mêmes encore aujourd'hui est belle et touchante. Ils ne peuvent, disent-ils, donner ces signes de joie avant que leur libérateur, le Messie de Dieu, soit venu les relever de l'oppression où ils gémissent.

De tous les instruments qui retentissaient jadis dans le Temple et qui, aux jours de grandes cérémonies, s'y montraient en si grand nombre et avec tant de magnificence, les Juifs modernes n'ont conservé que le plus humble, le plus vulgaire et le moins musical de tous ; c'est une sorte de keren [1] ou cornet à bouquin, une véritable corne de bélier dont l'embouchure est assez difficile; on ne s'en sert qu'aux fêtes du jour de l'an et au jour d'expiation. L'exécution de cet instrument se réduit à trois formules consacrées : 1° le *tequia* composé du son principal prolongé et suivi de sa quinte, par exemple sol-ré; 2° le *teroua* [2] formé du son principal alternant rapidement avec sa quinte inférieure sol-ut; ces deux notes se répètent plusieurs fois et l'on termine par la note principale ; 3° le *schabharime*, ou brisement ; c'est la note principale trillée avec sa seconde majeure sol-la. Il y a de plus le *grand tequia*, différent seulement du téquia ordinaire par le prolongement du son. L'origine de cet usage n'est pas connue [3].

La synagogue de Prague a longtemps été la seule qui ait adopté l'usage de l'orgue pour l'accompagne-

ments de musique des Orientaux, dans la *Description de l'Égypte,* ét. mod. t. XIII, p. 559, éd. in-8.

[1] Voy. plus haut, p. 308.

[2] Voy. plus haut, p. 228.

[3] Cahen. Note sur le ch. XXV, v. 9 du *Lévitique*, dans sa traduction de la *Bible,* t. III, p. 119.

ment du chant[1], et il n'y a pas lieu de s'en étonner; l'instruction musicale est si commune en ce pays[2] que l'on se trouverait mal à l'aise si l'on n'entendait pas de musique durant le service divin, quelle que soit d'ailleurs la croyance à laquelle on appartienne. Plusieurs synagogues d'Allemagne ont depuis suivi cet exemple.

Il serait temps que les synagogues de France l'adoptassent. Le pays qui le premier n'a vu dans les Israélites que des citoyens français, et plus récemment a voulu que les ministres de leur culte fussent salariés par l'État et traités sur le même pied que les prêtres chrétiens, doit montrer aux étrangers des synagogues florissantes. Celle de Paris, par exemple, ne devrait-elle pas avoir un service musical convenablement organisé? Plusieurs Israélistes qui occupent un rang si distingué dans l'art musical ne s'empresseraient-ils pas de concourir à une telle œuvre et d'écrire des compositions spéciales pour les antiques et sublimes prières de leur religion?

Mais en France, il faut l'avouer, bien des choses sont usées pour les Israélites comme pour les autres, et, ainsi que le remarquait l'un d'eux; « tout s'en va, tout meurt d'une agonie lente comme tout ce qui a longtemps vécu; nos neveux, identifiés avec la nation française, oublieront leurs ancêtres juifs, comme les Normands ont oublié les hommes du Nord dont ils sont les descendants[3]. »

[1] GINGUENÉ. *Encyclopédie méthodique. Musique*, art. *Hébreux*, t. II, p. 41.

[2] Voy. BURNEY. *The present state of music in Germany, the Netherlands and United provinces*, t. II, p. 7 et suiv.

[3] *Note sur la femme hébreue et sur le mariage chez les Juifs modernes*, par un anonyme, dans la Bible de CAHEN, t. V, p. 55.

ARTICLE VI.

Danses et jeux des Israélites.

Dans les livres hébreux, nous voyons plusieurs fois des jeunes filles former des chœurs de danse auxquels les hommes ne se mêlent pas ; en d'autres circonstances, le peuple tout entier manifeste son allégresse en se livrant à cet exercice [1] ; mais nous ignorons entièrement quelle pouvait être la nature de ces danses ; il y a lieu de présumer qu'elles étaient extrêmement simples et du genre des branles ou rondes, dont l'usage est encore universel et remonte partout à la plus haute antiquité.

Le tambourin ou tambour basque et les cymbales, particulièrement dévolus aux jeunes filles [2], étaient en cette occasion les instruments d'accompagnement les plus usités [3]. On employait aussi la flûte [4] ; le kinnor et le nebel paraissent également avoir été en usage pour le même objet. Toutes les fois que l'Écriture parle de *chœur* et de *tambourin*, la suite des pensées indique évidemment qu'il est aussi question de danses. Certains commentateurs ont cru que le mot correspondant à chœur désignait un instrument musical. Sans être absolument insoutenable, cette opinion paraît en fait assez mal fondée.

On a vu [5] la sœur de Moïse, Mariah, en suite du

[1] *Exode*, ch. XV, v. 20. — *Juges*, XI, 34. — *I Samuel*, XXIX, 5. — *Psaumes*, XXX, 11. — *Thrènes*, V, 15. — *Judith*, XV, 13. — *III Machabées*, VI. 29.

[2] *Psaumes*, LXVII, v. 27.

[3] Voy. la plupart des passages cités à la note 1 ci-dessus.

[4] *Matthieu*, ch. XI, v. 17. — *Luc*, VII, 32. — La Vulgate, en ces passages, traduit inexactement le mot grec ηὐλήσαμεν.

[5] Plus haut, p. 222 et suiv.

passage de la mer Rouge, se mettre à la tête des femmes et célébrer par des chants et des danses les merveilles du Seigneur [1]. Au dire du père Menestrier [2], les Israélites dansèrent en cette occasion un *Ballet d'actions de grâces* sur l'*air du cantique de Moïse*. Un autre jésuite, le père Millieu, embellissant le fait primitif, nous dépeint le costume et les gestes de Mariah, après avoir représenté Moïse disposant les deux chœurs d'hommes et de femmes, distribuant les parties de chant et battant la mesure avec sa verge [3]. Plus tard, le peuple entier forme des chœurs dansants accompagnés de cris de joie autour du Veau d'or que le grand-prêtre Aharon avait fondu et abandonné aux adorations des enfants d'Israël [4].

Avant l'époque de ces faits et antérieurement à la sortie d'Égypte, la danse se trouve mentionnée implicitement dans la Genèse, lorsque Laban reproche à Jacob de l'avoir quitté furtivement : « Je t'aurais, lui dit-il, accompagné avec des tambourins et des cymbales[5]. » Évidemment, ces instruments ne figurent ici que pour désigner la danse à laquelle ils se joignaient.

Ils reparaissent encore lorsque la fille de Jephté accourt au-devant de son père victorieux [6], dansant avec ses compagnes, belles et joyeuses comme elle. Hélas ! jamais elle ne pressera dans ses bras un amant

[1] *Exode*, ch. XV, v. 20.

[2] MÉNESTRIER. *Des ballets anciens et modernes*, p. 9.

[3] Antoine MILLIEU (Millieus). *Moyses viator, seu imago militantis ecclesiæ*, l. VI.

« In partes discedere turmas
Adversisque choris medius, gestumque modosque
Dividit, et virga modulans præit Enthea verba. »

[4] *Exode*, ch. XXXII, v. 19.

[5] *Genèse*, ch. XXXII, v. 27.

[6] *Juges*, ch. XI, v. 34.

chéri; jamais elle ne recevra les doux noms d'épouse et de mère. Un père fanatique et barbare lui permettra seulement de pleurer pendant deux mois la honte de sa virginité, puis elle livrera au couteau sa tête immaculée; innocente victime, ajoute l'historien [1], que Dieu ne désirait pas et qu'aucune loi ne commandait de sacrifier.

Plus tard, lorsque les Israélites se sont imposé un roi, les femmes célèbrent le triomphe des guerriers : chantant, dansant, battant les cymbales, elles redisent par la ville : « Saül a battu ses mille, et David ses dix mille [2]; » ce qui mécontente étrangement le monarque dévoré désormais du démon de la jalousie, auquel l'exercice de la puissance souveraine ne soustrait pas les têtes couronnées.

Ces petits faits prouvent simplement que, dans les jours d'allégresse, les femmes formaient spontanément des chœurs de chant et de danse pour célébrer la nouvelle joyeuse du moment. Ces chœurs étaient une reproduction de ceux qui avaient lieu dans les fêtes de famille ou dans les réjouissances agricoles, à l'époque des vendanges, par exemple [3]. On a même prétendu que la racine du mot qui en hébreu a le sens de *fête* se trouvait dans celui qui sert à désigner la *danse* [4].

L'habitude de célébrer ainsi les événements heureux par des danses improvisées a pu s'étendre aux circonstances analogues, et il est permis de croire que dans les fêtes publiques, tout le monde s'y aban-

[1] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. V. ch. 9.
[2] *I Samuel*, ch. XVIII, v. 6.
[3] *Juges*, ch. IX, v. 27; XXI, 21.
[4] JOH. SPENCER. *Dissertatio de saltandi ritu et ramorum circumgestatione*, dans UGOLINI, col. 1134.

donnait. C'est ainsi que David, le héros de l'histoire juive, ne craint pas de danser devant l'Arche en présence de son peuple, lorsqu'on la transporte de la maison d'Obed-Edome à son propre palais. « Ce jour-là, dit l'Écriture, David dansait de toutes ses forces devant l'Éternel, et il était ceint d'un éphod de lin[1]. » Les Septante, la Vulgate et Joseph[2] ajoutent que l'Arche était accompagnée de sept chœurs. Il est étonnant que le texte hébreu que nous possédons ne fasse pas mention de cette circonstance; mais il ajoute, et Joseph le suit en ceci, que David jouait en même temps du kinnor, ou, selon d'autres interprètes[3], et moins probablement, de la flûte.

De ce seul fait et de la présence fort contestable des sept chœurs, tout en ignorant s'il était question de chœurs de musique ou de danse, on conclut que celle-ci faisait une partie intégrante du culte des Hébreux; et telle est la facilité avec laquelle une conjecture hasardée se propage et acquiert de la consistance que l'on s'est avisé de trouver en celle-ci la preuve que les Égyptiens aussi admettaient la danse au nombre de leurs cérémonies religieuses[4].

Pour adopter une telle hypothèse, il faut ne tenir aucun compte de ce qui suit dans le passage allégué. Remarquons d'abord que David n'exécutait point des attitudes ou mouvements savamment conçus, calculés avec exactitude, cadencés avec précision; il *courait*, il *s'élançait*, il *bondissait*. Les Arabes se servent du mot hébreu employé ici « pour exprimer la course rapide du

[1] *II Samuel*, ch. VI, v. 14.
[2] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. V, ch. 9.
[3] Dans la Bible de CAHEN ; note sur le livre I des *Chroniques*, ch. XV, v. 27.
[4] WILKINSON. *Manners and customs of the ancient Egyptians*, t. II, p. 390.

chameau qui aime à courir aux sons de la musique : » c'est du moins ce que dit un commentateur[1]. Il *sautait*[2], il se *gaudissait comme un enfant*[3]. Toutes ces expressions n'indiquent aucunement une danse régulière caractérisée et adaptée à la circonstance.

Aussi quand David rentre au palais, Michol, sa femme, qui d'une fenêtre a tout observé, lui adresse-t-elle des reproches : « Qu'il s'est montré grand aujourd'hui le roi d'Israël en se découvrant et en exposant sa nudité aux esclaves de ses sujets[4] comme ferait un bateleur ! » En effet, on a pu remarquer que David était ceint d'un éphod, et d'après le reproche de Michol, c'était là son seul vêtement ainsi que celui des danseurs de l'Égypte. David n'est pas embarrassé pour répondre à sa femme : « Il s'est, dit-il, réjoui devant l'Éternel qui a placé sur sa tête la couronne de Saül et, en s'abaissant davantage encore en pareille occasion, il ne peut qu'être honoré aux yeux de ses sujets[5]. »

Assurément, comme le dit Bayle[6], on trouverait fort étrange par toute l'Europe si un jour de procession du Saint-Sacrement les rois dansaient dans les rues n'ayant qu'une petite ceinture sur le corps ; mais certainement aussi Michol n'eût témoigné aucun étonnement de voir son époux en agir de la sorte si c'eût été là un usage consacré, une habitude préexistante. Elle ne se fût point avisée que David soutenait mal en

[1] GESENIUS cité par CAHEN ; *II Samuel*, ch. VI, v. 14.
[2] *II Samuel*, ch. VI, v. 16.
[3] Là même, v. 21. — Dans les Septante *παίξομαι*.
[4] Là même. Le texte hébreu peut signifier simplement : *comme ferait un homme de rien*. Les Septante disent : *εἷς τῶν ὀρχουμένων*, un *baladin* ; la Vulgate : *unus e scurris*, un *bouffon*.
[5] Là même, vv. 21, 22.
[6] BAYLE. *Dictionnaire historique et critique*, art. *David*, note H, n° VI.

cette occasion la majesté de son caractère, et sa verve moqueuse n'eût pas condamné comme chose insolite l'excès d'une joie qui se manifestait par des sauts et des gambades, ou même, comme le veut un auteur du même sexe que Michol, par des cabrioles un peu trop lestes [1].

D'un autre côté l'on a voulu voir dans l'interpellation de celle-ci à son royal époux la preuve d'un mépris général professé dans la Judée pour l'art de la danse [2] : une telle déduction n'est pas admissible; Michol blâmait ici l'inopportunité de l'action et son peu de convenance dans la personne royale, mais rien autre chose. Aurait-elle pu, s'écrie à ce propos un théologien allemand, mépriser un art qui a pour base les mathématiques et particulièrement la statique [3]? Son seul tort était, dit le même écrivain, de voir dans les bondissements du roi d'Israël autre chose qu'une impulsion religieuse qui, détachant son corps de la terre, le lançait vers le ciel [4].

L'action de David devant l'arche ne me semble donc aucunement prouver la connexion de la danse proprement dite avec les cérémonies de la religion. Même en admettant les sept chœurs de danseurs au milieu desquels David aurait figuré, ils n'auraient été, selon moi, qu'une expression spontanée ou organisée par le roi pour la manifestation de la joie publique. Toute cette pompe joyeuse restait en dehors du culte qui à cette époque était de la plus grande simplicité et,

[1] Elise VOIART. *Sur la danse ancienne et moderne*, p. 29.

[2] DE L'AULNAYE. *De la Saltation théâtrale, ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*, p. 37.

[3] Jean-Ernest MUELLER. *De Davide ante arcam fœderis saltante*, col. 1157. « Quæ mathematicis fundamentis, præsertim staticis nititur. »

[4] Là même, nº IX, à la fin.

avant que David eût organisé le service des prêtres et des lévites[1], ne pouvait guère consister qu'en holocaustes et oraisons mentales accompagnées de courtes invocations.

Lors du transport de l'arche dans le temple, au jour de la dédicace de ce grand édifice, on voit encore le peuple témoigner sa joie par des cantiques et des danses qui ne cessent qu'au moment où l'arche est introduite dans le sanctuaire[2]. Mais le roi Salomon n'y figure pas dans le même équipage que David son père; il n'avait pas cette ferveur entraînante, cet enthousiasme communicatif, ce besoin d'expansion qui ne pouvait trouver assez de ressources pour se produire.

Des danses eurent encore lieu lors de la dédicace du second temple; elles faisaient aussi partie de la fête annuelle instituée par Judas Machabée et qui dura jusqu'à la destruction de Jérusalem[3]. Cette fête, ainsi que la plupart de celles des Israélites, était à la fois civile et religieuse, et, de même que dans les circonstances précédentes, la danse y était l'expression de l'allégresse publique.

C'est précisément ce double caractère civil et religieux des fêtes israélites qui a fait croire que la danse faisait partie du culte. Une ancienne description de la scénopégie ou fête des tabernacles va nous montrer comment cela doit être entendu. En cette solennité, l'allégresse publique était extrême, et l'on disait proverbialement : « Qui n'a pas vu la joie de la maison de Hascioavah n'a de sa vie connu la joie[4]. »

[1] Voy. plus haut, p. 244.
[2] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. VIII, ch. 2.
[3] Joseph. *Antiquités judaïques*, l. XII.
[4] Bartolocci, *Biblioteca rabbinica*, dans Ugolini, col. 471.

On ne sait trop ce qu'était cette maison de *Hascioavah*, peut-être une maison commune, ou bien un petit monument n'ayant d'autre objet que l'institution même de la fête dont le Thalmud donne la description suivante :

Quand devait commencer la fête, on se rendait avant le jour à la maison Hascioavah ; chacun portait en main des rameaux de myrte, de saule et de palmier auxquels on attachait des citrons[1]. Là se trouvaient quatre candélabres de 25 mètres délévation, au dire des rabbins, et sur le sommet desquels étaient des vases destinés aux sacrifices : c'était donc des sortes de tourelles ou fanaux, accompagnés chacun de quatre échelles. Un pareil nombre de jeunes prêtres qui devaient être prochainement initiés tenaient en leurs mains des vases d'huile contenant chacun quinze litres[2], et, montant aux échelles, ils en versaient chacun le contenu. Les anciennes ceintures et les fémoraux des prêtres servaient à fabriquer des mèches qu'ils allumaient aussitôt : pas une maison à Jérusalem qui ne fût éclairée par les feux de la maison Hascioavah. Bientôt s'organisait une immense panégyrie formée de toute la multitude. Les prêtres et les lévites chantaient les louanges du Très-Haut et l'on se dirigeait en masse vers la maison du Seigneur. Quatre hommes pieux et renommés pour leurs bonnes œuvres dansaient avec des flambeaux allumés, chantant des hymnes et des cantiques ; les lévites en faisaient autant, et l'on entendait sans cesse résonner le son des kinnors, des nébels, des cymbales, des trompettes et des autres instruments de musique. Au moment où l'on arrivait

[1] JOSEPH. *Archéologie judaïque*, l. III, ch. 10.
[2] *Thalmud, Mischna*, ch. V, n° 2, 3, 4.

sur les quinze degrés qui séparent l'atrium des femmes de celui des hommes, les lévites s'arrêtaient pour entonner un cantique. Au chant du coq, deux prêtres, debout vers la porte supérieure, faisaient entendre les trompettes en plusieurs manières différentes; lorsque les hymnes étaient achevés, on sortait vers l'orient, puis aussitôt on se retournait vers l'occident et l'on disait: « Nos pères tournaient jadis le dos au temple du Seigneur et la face vers l'orient; ils se prosternaient et adoraient le soleil; nous, c'est vers Dieu que nous nous tournons, vers lui que nous portons nos regards[1]. »

Plusieurs choses sont ici dignes de remarque : 1° Il existait un lieu de réunion où l'ordre de la procession se réglait; 2° ce lieu était illuminé avec tant d'éclat, les torches étaient si fortes et placées à une hauteur si grande, que la lumière par elles projetée suffisait pour éclairer toute la ville; 3° dans la marche de la procession, les hommes étaient divisés des femmes, afin, dit la glose du Thalmud qui nous apprend cette particularité, « que le badinage ne s'en mêlât pas[2]; » 4° quatre vieillards tenaient des torches en mains, et, chantant les louanges de Dieu, faisaient des mouvements saltatoires; 5° cette procession commençait avant l'aurore; 6° on y employait les instruments, le chant, les psaumes graduels, et l'on faisait diverses stations.

En y prenant garde, on retrouve dans le culte catholique la plupart des cérémonies qui constituent cette procession. La danse elle-même y a été long-

[1] *Thalmud, Ghémara*, cité par Bartolocci, col. 473.

[2] *Thalmud*, dans Bartolocci, col. 473. « Ne daretur occasionem levitatibus. »

temps en usage, et l'est même encore dans quelques provinces éloignées de la Sicile. L'autorité ecclésiastique recommande seulement dans ces circonstances d'éviter tout ce qui pourrait donner idée de la mimique et des figures, en un mot, de la danse proprement dite. L'usage a été longtemps de conserver et de régler ces danses là où elles existaient, tout en empêchant qu'il s'en établît ailleurs de pareilles [1]. Il faut aussi considérer que les mouvements de quatre vieillards portant des flambeaux n'avaient rien de commun avec la danse telle que nous la comprenons; il ne devait s'agir ici que d'allées et de venues, de salutations et d'évolutions, de situations respectives et alternées de personnages; le tout fait avec décence et gravité et ne différant pas beaucoup de ce qui se pratique dans le chœur d'une église catholique aux messes solennelles. Des mouvements de ce genre avaient lieu parmi les thérapeutes et se mêlaient au chant de leurs hymnes [2].

Il se pouvait d'ailleurs que ces danses, auxquelles participaient secondairement les lévites et le peuple, fussent tout siplement des sauts de joie, une espèce de tripudiation ou bien des rondes destinées plus particulièrement à rappeler le souvenir de David dansant devant l'arche. Ce n'était, en aucun cas, des danses condamnables, comme l'a calomnieusement insinué le poëte Prudence [3]. L'usage d'une sorte de danse née uniquement de l'exaltation religieuse se rencontre encore dans certaines synagogues des pays où les Israélites sont, plus encore que le reste de la population, victimes de l'oppression et de la tyrannie, en Pologne,

[1] BARTOLOCCI, col. 474.
[2] PHILON. *De la vie contemplative*, p. 902.
[3] Aurelius PRUDENTIUS. *Apotheosis ; adversus Judæos*, v. 3?.

par exemple. Ils se réjouissent, hélas! dans l'attente d'un messie qui les délivrera de la servitude et reconstruira leur nationalité. Cette douce pensée surexcite leur âme et leur imagination à tel point qu'ils s'abandonnent à la joie la plus vive, chantant et dansant dans la synagogue même, et croyant avec raison que de tels actes ne peuvent être qu'agréables à Dieu.

Pour revenir à la procession qui vient d'être décrite, elle n'avait lieu, selon toute apparence, que le premier et peut-être le dernier jour de la fête qui en durait huit ou neuf en comptant la vigile. Remarquez que dans cette panégyrie on portait des pampres ou des branches de vignes ainsi qu'à la cérémonie de la purification du temple; on les agitait, on les élevait, on les abaissait en chantant des cantiques. Les docteurs avaient adopté ces usages, bien que le Pentateuque n'en parlât pas [1], et ils subsistent encore chez les Juifs modernes : seulement la procession se borne à faire le tour de l'estrade [2]. Le dernier jour de cette fête termine l'année religieuse; on achève alors la lecture du Pentateuque, que l'on recommence aussitôt.

Les circonstances qui accompagnaient cette fête des tabernacles, si pleine d'allégresse, la rendaient semblable à plusieurs fêtes païennes, surtout si l'on adopte l'opinion de ceux qui, d'après un passage dont ils étendent à la vérité fort largement l'interprétation, supposent que le chœur des musiciens était suivi d'un chœur de danseuses portant des tambours [3]. Cette dernière particularité assimilerait exactement les panégyries des anciens Hébreux à celles que célé-

[1] Jacob Ben Ascher, cité par Spencer, dans Ugolini, col. 1145.
[2] Léon de Modène. *Degli riti degli Ebrei*, parte III, cap. VII.
[3] *Psaume LVIII*, v. 26.

braient les Égyptiens [1] en l'honneur de Bacchus-Osiris, et que l'on trouve reproduites d'après un antique monument, à la planche XVI, fig. 12 de ce livre. Il n'est donc pas étonnant que d'anciens écrivains aient supposé, d'après cette similitude, que les Juifs adoraient Bacchus [2]. Une telle opinion, absolument fausse d'ailleurs, n'avait rien d'absurde à l'époque où ces auteurs l'émettaient; elle était à leurs yeux d'autant plus plausible que les femmes israélites dansaient quelquefois avec des thyrses en main, comme les bacchantes. Du moins nous voyons Judith établir une fête anniversaire de la délivrance de Béthulie, dans laquelle se pratiquaient des danses de cette sorte [3]. Quant à l'usage des rameaux dans les cérémonies, il est ordonné pour la fête des tabernacles [4], et on le voit reparaître en plusieurs occasions : les enfants en jonchent la terre lors de l'entrée de Jésus à Jérusalem [5]. La même chose se renouvelle pour le tétrarque Agrippa [6]; enfin les personnages qui, dans l'Apocalypse, entourent le trône de l'agneau, tiennent en main des branches de palmier [7]. Quelques habitudes de religions étrangères avaient fort bien pu se glisser dans celle des Juifs, surtout à l'époque où on les contraignit à célébrer les fêtes de Bacchus [8] : peut-être la danse aux flambeaux était-elle de ce nombre.

[1] Jean SPENCER. *Dissertatio de saltandi ritu et ramorum circumgestatione*, dans UGOLINI, col. 1536.

[2] TACITE *Histoires*, l. V, ch. 5. — PLUTARQUE, *Symposiaques*, l. IV, ch. 5.

[3] *Judith*, ch. XV, v. 2. Le passage qui donne cette indication est omis dans la Vulgate, mais se lit dans les Septante.

[4] *Lévitique*, ch. XXIII, v. 40. — JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. III, ch. 10.

[5] *Matthieu*, ch. XXI, v. 8.

[6] PHILON. *De l'ambassade à Caïus.*

[7] *Apocalypse*, ch. VII. w. 9, 10.

[8] *II Machabées*, ch. VI, v. 7.

Des faits que je viens d'exposer et de certains passages dont je parlerai bientôt, on a conclu que la danse faisait partie essentielle du culte juif, et l'on n'a pas craint d'avancer, sans l'ombre de preuves, que les danses s'exécutaient par des jeunes filles dans l'intérieur même du temple, et qu'il existait pour les diriger des sortes de *maîtres de ballets* [1]. Joseph fait précisément entendre le contraire, lorsqu'il dit positivement qu'à la dédicace du premier temple, les chants et les danses ne s'arrêtèrent pas *jusqu'à ce que l'on y fût arrivé* [2]. Mais il y a plus, les livres de Moïse ne contiennent pas le moindre précepte relatif à des danses quelconques, et l'auteur des *Chroniques* ou *Paralipomènes*, qui mentionne fort au long toutes les institutions religieuses de David, ne dit pas un mot à cet égard. Comment supposer qu'il eût passé sous silence une particularité aussi remarquable.

Lorsque l'Écriture parle de danses, ce n'est jamais à propos de fêtes religieuses ordinaires, mais de circonstances tout à fait inusitées et hors de ligne, ou même qui ne devaient plus se représenter. Lors du transport de l'arche à Jérusalem, lors de l'inauguration du temple, qui s'aviserait de supposer le peuple organisé de manière à former une de ces processions où tout se passe avec ordre et gravité, où chacun a sa place marquée, où tout est prévu et réglé à l'avance, ainsi que peut-être il se pratiquait à la fête des tabernacles? Dans les occasions indiquées, les danses étaient une manifestation spontanée de l'allégresse publique à laquelle chacun prenait part à sa manière. Certaines fêtes, d'ail-

[1] D. Calmet. *Sur le psaume V*, et dans la *Dissertation sur les instruments de musique des Hébreux*.

[2] Joseph. *Archéologie*, l. VIII, ch. 2.

leurs, avaient une origine toute patriotique et semblaient par elles-mêmes commander des réjouissances de toute sorte, car elles se rattachaient à des victoires importantes ou à des actions illustres. Telle était, par exemple, la fête *des lumières*, instituée par Judas Machabée lorsqu'il purifia le temple longtemps abandonné aux profanations étrangères ; elle se célébrait par des hymnes, chansons et festins [1]. Il en était, au reste, de même des autres fêtes juives, à l'exception de celles durant lesquelles le jeûne était prescrit ; toutes étaient suivies de festins [2], et l'on sait que de tout temps et en tout pays, les festins ont toujours appelé à leur suite la musique et la danse.

Les passages allégués pour soutenir que la danse s'unissait au culte ne prouvent absolument rien à cet égard ; tel est celui que j'ai déjà signalé [3] et qui nous présente le tableau du roi des cieux environné de musiciens et de jeunes danseuses battant les tambourins [4]. On ne peut s'empêcher de faire remarquer à cette occasion combien il est aisé de s'égarer une fois que l'on s'est lancé dans la carrière des conjectures. Croirait-on que de ce même passage l'on a déduit que les Israélites formaient des chœurs de chant et de danse en chantant les psaumes, et qu'en conséquence leur musique devait être, au moins autant que la nôtre, pleine de vivacité et de légèreté, des danses en chœurs ne pouvant s'exécuter sur des mouvements lents, puisque le danseur le plus habile ne se hasarde qu'avec peine à exécuter un air lent, un menuet, par exemple, dans la

[1] JOSEPH. *Archéologie judaïque*, l. XII, ch. 11.
[2] JOSEPH. *Archéologie judaïque*, l. XV, ch. 3, et en divers autres endroits.
[3] Voy, plus haut, p. 263.
[4] *Psaume LXVIII*, v. 27.

crainte que la mesure n'en soit pas bien sentie [1]. N'est-il pas déplorable de voir un écrivain distingué se laisser entraîner à de pareilles aberrations?

On s'est encore prévalu pour introduire la danse dans le culte, de deux passages [2] où il est dit qu'il faut louer le Seigneur par des chœurs et au son des instruments. D'abord on pourrait dire qu'il s'agit seulement ici de chœurs de musique et non de chœurs de danse; mais même en adoptant l'existence de ceux-ci, ces psaumes d'allégresse avaient peut-être pour unique objet d'inviter à *se réjouir dans le Seigneur*, à faire des merveilles du Très-Haut le *principe de sa joie,* le motif de sa jubilation, et à l'avoir toujours devant les yeux dans les réjouissances publiques ou particulières. Tout cela est dit en thèse générale. La circonstance des chœurs et l'énumération des instruments semble n'être vraiment ici qu'un développement poétique. Mais il est, pour interpréter ces passages, un sens plus direct et tout à fait dans la nature des choses et l'esprit du peuple auquel il se rapporte. D'après plusieurs indications on pense que les danses particulières étaient assez communes chez les Israélites puisque l'on formait des chœurs chantants et dansants devant les portes des maisons [3], et même peut-être des assemblées plus nombreuses aux entrées des villes, de même que dans toute la France et ailleurs on se réunit pour ces sortes de divertissements sur la place, aux *barrières* ou en d'autres lieux. Les vieillards sont plusieurs fois représentés dans l'Écriture, assis et contemplant

[1] Saverio MATTEI. *I libri poetici della Bibbia. Della salmodia degli Ebrei*, p. 187.

[2] *Psaume CXLIX*, v. 3, et *Ps. CL*, w. 4 et 5.

[3] *Thrènes* ou *Lamentations*, ch. V, v. 14.

les amusements de la jeunesse auxquels leur âge ne leur permet plus de prendre part; ces passe-temps pouvaient occuper les soirées des jours de sabbat et autres fêtes; le psalmiste donc recommande que dans ces délassements ont ait toujours en vue la gloire de l'Éternel et qu'ils soient envers lui un nouvel hommage de reconnaissance.

C'est ainsi que devaient penser les vrais Israélites, ceux dans l'âme desquels le sentiment religieux avait pris tout son développement. Mais sans prétendre en faire l'objet d'une accusation, il est permis de croire que cette manière d'envisager la danse n'était pas la plus ordinaire, et qu'en général la jeunesse israélite n'apportait pas dans les exercices de cet art des intentions aussi épurées.

Lorsque le goût du luxe se répandit, il y eut sans doute dans la Palestine comme en Égypte et en Syrie des *almehs* et même des *gawhasy*, et probablement les danseuses de profession furent communes à Jérusalem sous le règne de Salomon; l'expression de *chanteurs* et *cantatrices* employée par l'Ecclésiaste[1], et qui, dans la Bible, signifie le plus souvent *musiciens* et *musiciennes*, peut aussi désigner l'union de la danse et de la musique. Il ne paraît aucunement probable qu'un prince aussi fastueux et aussi luxurieux que Salomon, fort sage d'ailleurs en ses écrits, ait négligé de procurer à son immense sérail et de se donner à lui-même l'agrément de contempler la voluptueuse expression des attitudes gracieuses et des mouvements passionnés, essence de la mimique des Orientaux. Cet opulent monarque semble s'être accommodé très-

[1] *Ecclésiaste*, ch. II, v. 8.

volontiers de ces vaines jouissances dont il prêchait le néant avec une éloquence si magnifique.

Un fait assez singulier que l'auteur des *Antiquités judaïques* nous a conservé prouve que les Juifs étaient dans l'occasion fort sensibles aux charmes des danseuses. Longtemps après le retour de la captivité, lorsque le Judée était tributaire du roi d'Égypte, Joseph, neveu du grand sacrificateur Onias et adjudicataire ou *fermier général* pour les contributions, s'étant rendu avec son frère Solim à la cour de Ptolémée dans Alexandrie, vit au souper du roi une danseuse si belle et si habile dans son art, qu'il en devint amoureux. Il aurait bien voulu en faire son épouse, mais la loi ne le permettant pas, il pensa du moins à jouir de ses faveurs et pria son frère de l'aider en cette occurrence; celui-ci, voyant Joseph dans un état voisin d'ivresse, feignit de l'approuver et introduisit auprès de lui sa propre fille: Joseph y fut trompé; et comme le lendemain il comptait ses peines à Solim, ne pouvant vaincre sa passion pour la jeune danseuse et craignant que le roi ne consentît pas à la lui donner, son frère le tranquillisa en lui disant qu'il pouvait en bonne conscience épouser celle qui lui avait tenu compagnie durant une partie de la nuit, puisqu'elle était juive et fille de son frère. Elle devint par la suite mère de Jean Hircan, l'un des personnages les plus importants qui aient paru en Judée depuis la captivité[1].

Plus tard nous reconnaissons que cet usage d'augmenter l'agrément des grands repas au moyen des danseuses et par la vue de leurs séduisants exercices existait à Jérusalem comme en Égypte[2]. Tout le monde se

[1] JOSEPH *Antiq jud*, l. XII, ch. XIV, v 6 et suiv.
[2] *Luc*, ch. XV, v. 29.

rappelle l'aventure du roi Hérode Antipas, fils de l'Ascalonite, tellement subjugué par la manière dont sa nièce et belle-fille avait dansé en sa présence[1], qu'il promet par serment de lui donner ce qu'elle demanderait, fût-ce même la moitié de son royaume, ou, pour mieux dire, de sa tétrarchie; alors, à l'instigation de sa mère Hérodiade, qui croyait avoir à se plaindre de saint Jean, elle demande que la tête du précurseur de Jésus lui soit apportée dans un bassin. Hérode y consent à regret, parce que, dit le second évangéliste, il aimait Jean et se plaisait à l'entendre; il le tenait toutefois en prison depuis quelque temps. Les serments faits aux courtisanes sont toujours ceux que les souverains accomplissent avec le plus d'exactitude; Hérode donc, se croyant lié par le sien, aima mieux commettre un meurtre qu'un parjure, et il ajouta la mort de Jean à ses autres crimes[2]. Mais les réflexions que nous avons à faire ici sont d'un ordre différent.

D'abord, il est fort remarquable que la belle-fille d'Hérode ait dansé à un festin donné par le tétrarque de Galilée le jour de sa naissance aux grands de sa cour, aux chiliarques ou tribuns, et aux principaux du pays[3]; elle dansa donc, non dans une simple réunion de famille, mais *au milieu* de tout ce monde[4], d'où l'on peut conclure : 1° qu'à l'égard de la danse, les idées des Juifs différaient beaucoup de celles des Égyptiens[5], aucun mépris ne s'attachant chez les premiers à la culture de cet art; 2° que jusqu'aux derniers temps de la nation, les jeunes filles s'adonnèrent à

[1] *Matthieu*, ch. XIV, w. 6 et suiv. — *Marc*, VI, 22 et suiv.
[2] *Luc*, ch. III, v. 20.
[3] *Marc*, ch. VI, v. 21.
[4] *Matthieu*, ch. XIV, v, 6 : « ἐν τῷ μέσῳ. »
[5] Voy. ci-dessus, p. 169.

l'exercice de la danse par forme d'amusement, de même qu'elles le pratiquaient dans les beaux temps du royaume d'Israël; 3° que les filles de familles faisaient une certaine étude de cet art dans lequel la fille d'Hérodiade, placée par sa naissance sur les degrés du trône, se faisait gloire d'exceller; 4° enfin, l'on pourrait supposer qu'en Judée, les danseuses de profession n'étaient point appelées pour égayer la fin de grands repas ou même ne s'y rencontraient point; ce serait un corollaire assez mal tiré, selon moi, des précédentes allégations, ainsi que je tâcherai de le démontrer.

Au reste, il faut convenir que toutes ces déductions se trouveraient singulièrement infirmées si l'on supposait, comme la chose n'est pas impossible, que l'habileté mimique ou ballatoire de la fille d'Hérodiade fût une exception, ainsi que sa présence au festin anniversaire de la naissance d'Hérode Antipas et l'exhibition presque publique de son talent. Il est fort possible, en effet, que la royale danseuse se soit montrée, soit avant, soit après les danseuses en titre, soit enfin à l'exclusion de celles-ci. Dans le premier cas, on peut trouver fort naturel qu'Hérode ait dit à ses convives : « J'ai ici une nièce qui a pour la danse un talent merveilleux; avant de faire venir les danseuses proprement dites, je veux que vous en jugiez; » ou bien, dans le second cas : « Vous venez de voir d'habiles danseuses, bien exercées à leur métier, eh bien! je vais vous faire connaître une jeune fille, qui bien que n'étant pas de la profession, ne laissera pas que de vous plaire; » ou bien enfin : « Je n'ai pas fait venir de danseuses ordinaires, c'est une chose à laquelle vous êtes habitués; mais j'ai voulu que ma nièce, qui

cultive la danse pour son amusement, vous donnât une preuve de son talent en ce genre. » Tout ce que je mets ici dans la bouche d'Hérode n'est assurément indiqué nulle part, mais me semble fort naturel en pareille circonstance. Dans tous les cas, le fait de la fille d'Hérodiade ne prouve aucunement la non-existence en Palestine de danseurs et danseuses proprement dits, surtout aux temps dont il est question.

Ils s'y rencontraient dès une époque fort ancienne et n'y jouissaient pas d'une très-chaste renommée, si l'on adopte la manière dont les Septante et la Vulgate traduisent les mots de Michol à David [1]; ils avaient dû ensuite se multiplier et, plus particulièrement depuis le retour de la captivité.

Nous avons vu les spectacles publics, condamnés par les docteurs de la loi [2], ne commencer chez les Juifs qu'aux temps du premier Hérode; mais avant ce prince, plusieurs habitants de Jérusalem avaient adopté les coutumes grecques. Ainsi Onias, personnage des plus marquants, n'ayant point obtenu la souveraine sacrificature à laquelle il prétendait, abjura la religion de ses pères entre les mains d'Antiochus Épiphane et toute la race de Tobie le suivit dans cette apostasie. Ils firent dès lors bâtir un lieu d'exercices à Jérusalem, et en courant et luttant ils avaient soin de couvrir les marques de la circoncision afin de ne pouvoir être distingués des autres Grecs [3], précaution que l'on employa plus tard pour éviter de payer le tribut aux Romains [4]. A une autre époque la plus grande

[1] Voyez ci-dessus, p. 412.
[2] *Thalmud*, cité par FORKEL. *Allgemeine Geschichte der Musik,* c. III, t. I, p. 171.
[3] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. XII, ch. 6.
[4] MARTIAL. *Épigrammes*, l. VII, ép. 35.

partie des habitants avait abandonné les rits et coutumes du pays[1], épouvantée par l'horrible persécution religieuse qu'avait suscitée Antiochus, et par les supplices affreux que ce misérable faisait subir à ceux qui ne voulaient point renoncer à leurs antiques croyances. Ces circonstances et la présence de garnisons étrangères à Jérusalem et en d'autres villes durent contribuer à l'adoption et à la propagation de beaucoup de jeux et de divertissements jusqu'alors inconnus dans la contrée. Mais nous ne possédons sur les particularités de ces transformations aucun renseignement positif autre que ceux qui ont été donnés plus haut. Nous ne sommes pas mieux instruits sur la nature des danses, exercices gymnastiques, jeux, etc, en usage chez les Israélites avant que la captivité commençât leur mélange avec les autres nations. On a droit de penser que beaucoup d'habitudes égyptiennes se conservèrent sans altération notable et que plusieurs même existaient encore lors de la destruction de Jérusalem sous Vespasien.

Des auteurs estimables à d'autres égards, se représentant toujours la danse des Israélites comme un acte religieux, n'ont pas craint d'avancer que les peuples de l'antiquité et notamment les Égyptiens et les Grecs, les avaient imités en cela comme dans le reste[2]. « Les idolâtres, dit dom Rivet, semblables à des singes, ont par une gauche imitation changé en superstitions les danses sacrées dont il est question dans l'Écriture[3]. »

[1] JOSEPH. *Antiquités judaïques*, l. XII, ch. 7.

[2] MONCOEUS. *De Aureâ vitâ*, l. II, ch. 6. — RIVET. *Comment. sur l'Exode*, ch. XV, v. 21. — BOCHART. *De animal.*, part. I, l. II, col. 349, et dans UGOLINI, col. 1136.

[3] RIVET. Là même. « Quem usum superstitiosum idolatrias gentes, velut simias, verisimile est κακοζηλίᾳ quâdam traxisse à sacris illis saltationibus quarum in Scripturâ fit mentio. » — BOCHART. *De animalibus*, part. I, l. II.

Nous avons vu qu'il n'est nulle part question de danses *sacrées* dans la Bible, et c'est fermer les yeux à la lumière que de supposer que les Hébreux aient jamais enseigné quoi que ce soit aux Égyptiens qui jouissaient depuis longtemps des bienfaits de la civilisation et des arts à une époque où tout le peuple d'Israël se composait d'une famille nomade de pasteurs, occupant un imperceptible point sur l'immensité du globe[1].

L'effet de la dure contrainte à laquelle sont encore assujettis les Israélites en tant de pays a été de resserter de plus en plus les liens de famille et de religion. Aussi, chez eux, les cérémonies qui se rattachent à la vie civile ont-elles longtemps conservé un appareil et un caractère qui les rendra toujours dignes d'attention.

Parmi les Israélites de Metz, les cérémonies du mariage étaient autrefois accompagnées de beaucoup d'appareil. On y remarquait une séparation préliminaire des fiancés, le jeu d'osselets, le bain, les paranymphes, la musique, précédant la procession des personnes invitées à la noce, la chaîne d'argent que devait dénouer le mari, les vases de froment, symbole de fécondité, dont on jette des poignées sur les futurs conjoints placés sous un voile, les sept bénédictions, la taille ou disparition sous la coiffure des cheveux de la mariée, qui ne doivent plus être vus que de son époux, le dais placé dans la cour de la synagogue, et sous lequel le nouveau marié prononce les paroles sacramentelles, etc. On a remarqué que la musique consacrée pour cette occasion était tellement élégiaque qu'elle aurait fort bien pu indiquer des personnes marchant

[1] Voyez, au surplus, SPENCER. *Dissertatio de saltandi ritu et ramorum circumgestatione,* dans UGOLINI, col. 1134.

au supplice. Les réjouissances, consistant en danses et festins, duraient huit jours, et quelquefois absorbaient une partie de la dot. Je ne dois pas oublier cette particularité intéressante du flacon rempli de vin jeté en l'air par l'époux et brisé à terre, un léger accident devant toujours tempérer une joie à laquelle il n'est plus permis de se livrer depuis la destruction de Jérusalem. « Tels étaient, dit à ce sujet un Israélite, les plaisirs de nos pères ; courbés sous le joug de l'oppression, repoussés de la grande société, ils retrouvaient le bonheur dans les affections domestiques, dans les fêtes de famille : le souvenir en vit encore dans la mémoire des vieillards [1]. »

En Europe, la plupart des coutumes de ce genre se sont peu à peu effacées et perdues, mais elles ont continué de subsister presque entières dans l'Asie et dans l'Afrique, et c'est là que l'on rencontre à chaque pas les traces des usages antiques plus ou moins modifiés qui marquent singulièrement les principaux événements de la vie privée. Ainsi, dans le royaume de Maroc, le mariage, grande réjouissance pour les parents et les amis des conjoints, est accompagné de cérémonies emblématiques d'un véritable intérêt. Je ne puis entrer, à cet égard, que dans les détails relatifs à mon sujet. Les fiançailles se font d'avance et avec un grand apparat. Quant aux noces, elles durent plusieurs jours, pendant lesquels l'épouse est soumise à une foule d'épreuves très-fatigantes, et qu'il serait trop long de décrire ; la maison des parents ne désemplit pas, c'est un flux et reflux continuel d'amis et de connaissances qui viennent prendre part à la joie com-

[1] *Note sur la femme hébreue et sur le mariage chez les Juifs modernes*, par un anonyme, dans la *Bible* de Cahen, t. V, p. 52 et suiv.

mune ; car, en pareil cas, les invitations se font même sans distinction de religion. La prétendue est placée en évidence, mais ne doit pas prendre garde à tout ce qui se passe, bien qu'autour d'elle, et dans la salle même où elle se tient, l'on soit sans cesse occupé à manger, à boire et à causer tumultueusement. Des danseuses et des musiciens sont appelés dès le commencement, et se placent d'ordinaire dans la cour, adossés à l'une des murailles. « On se ferait difficilement une idée, dit un témoin oculaire, du vacarme produit par leurs voix et leurs instruments. Ils raclent impitoyablement d'une espèce de violon à deux cordes particulier à ce pays, et qui rend du bruit plutôt que du son. Ils emploient aussi la guitare mauresque, instrument très-gracieux par sa forme, et dont les sons ressemblent à ceux de la mandoline. Ajoutez à cela le tambour de basque qui accompagne tous les chants. Mais ces chants, dont le mérite semble consister à être criés, sont la partie vraiment assourdissante du concert ; leur monotonie contribue aussi à les rendre fatigants. »

Cet orchestre sert à l'accompagnement des danses, entièrement exécutées par des femmes ; les danseuses, quel que soit leur nombre, ne forment pas un corps de ballet : elles paraissent successivement pour exécuter des scènes analogues à celles des aoualem ou des gawasi[1]. Lorsqu'elles ont fini leurs exercices, que chacune varie selon son goût et son habileté, les spectateurs, pour témoigner leur satisfaction à celles qu'ils ont préférées, vont leur toucher l'épaule avec une pièce de monnaie qu'ils déposent ensuite dans un bassin destiné à cet usage, et dont le produit appartient

[1] Voy. plus haut, sect. I, art. V, p. 166 et 177.

aux musiciens dans la dépendance desquels sont les danseuses.

On trouvera dans les dessins de ce livre (pl. XXVIII, fig. 100) la représentation d'un musicien juif [1] jouant de cette sorte de violon analogue à la sarungie [2] et au rebab des Arabes [3].

Au dernier jour de la fête, tandis que l'on habille la mariée pour la conduire définitivement dans la maison de son époux, de vieilles femmes font sans cesse retentir à ses oreilles les sons du darabouka [4]. Elle est enfin littéralement enlevée de la maison paternelle, soutenue par-dessous les bras et entourée d'une foule tumultueuse au milieu de laquelle elle doit toujours garder le plus grand calme et demeurer constamment les paupières closes. Au-devant d'elle marchent à reculons des jeunes gens portant des torches. On sait que cet usage, commun à une foule d'anciens peuples, prouve que, dans l'origine, les noces n'étaient célébrées que de nuit [5]; la violence apparente faite à l'épousée montrait que ce ne devait jamais être de son plein gré qu'une jeune vierge convolât au mariage.

Quant à la cérémonie religieuse, qui, du reste, ne consiste qu'en *bénédictions*, elle a lieu, en pareil cas, le lendemain de l'arrivée de l'épouse au domicile de son mari [6].

Il n'est pas douteux que la plupart des usages que je viens d'exposer ne remontent à une très-haute antiquité. De nos jours, où l'on veut tout détruire, on a

[1] Elle a été prise sur les lieux par Eugène de la Croix.
[2] Voy. l. II, t. I, p. 485.
[3] Voy. sect. I, art. III, p. 112.
[4] Voyez p. 133.
[5] Varron. *Ætia*, cité par Servius, *sur Virgile*, égl. VIII.
[6] Voy. le *Magasin pittoresque*. Année 1840, p. 28.

souvent parlé de l'abolition du mariage ; ne fût-ce qu'en raison des cérémonies qui l'accompagnent encore en certains endroits, on devrait le conserver, ou du moins attendre, pour en délier la société, que les vieilles habitudes, à cet égard, se fussent partout éteintes. Les plus beaux jours du mariage sont souvent ceux qui le précèdent.

ARTICLE VII.

Réflexions générales. Résumé.

Le lecteur qui aura étudié, dans les articles précédents, ce que nous savons de la musique des anciens Hébreux, sera sans doute frappé, comme je l'ai été moi-même, du petit nombre de renseignements tout à fait positifs et susceptibles de jeter sur cette matière un jour véritable. Il n'est cependant pas de peuple sur la musique duquel on ait plus longuement disserté ; Juifs et chrétiens se sont évertués à tout expliquer, trop souvent en substituant des conjectures hasardées et arbitraires, quelquefois même des propositions inadmissibles et ridicules, aux déductions raisonnables auxquelles il était permis de s'arrêter. N'osant se risquer dans ce dédale de suppositions incohérentes et fort souvent divergentes, de sages écrivains ont borné à quelques lignes ce qui concernait la musique des anciens Hébreux ; et dom Caffiaux, par exemple, s'en est tenu à un petit nombre de passages de la Bible, le reste ne lui offrant pas des documents suffisants pour donner aux faits l'aspect d'incontestables vérités [1]. Moins réservé en d'autres cas, le savant bénédictin a longuement exa-

[1] D. Caffiaux. *Histoire de la musique*, manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris.

miné si Adam était habile musicien, comme l'a fait depuis le père Martini[1]. Les opinions de ce genre ont été fort à la mode, car, à peu près dans le même temps on donnait « l'aimable compagne du premier mortel comme inventrice des premiers sons mesurés. Dès qu'elle eût entendu les gracieux accents des oiseaux, ajoutait-on, elle y trouva une flexibilité qu'elle ignorait, et des grâces plus touchantes que celles des oiseaux mêmes ; enfin, s'appliquant chaque jour à chercher dans sa voix des mouvements plus légers et des cadences plus tendres, instruite par les Amours déjà nés avec elle, bientôt elle se fit un art du chant, présent des cieux par lequel, après sa disgrâce, elle sut souvent adoucir et charmer les peines de son époux exilé du divin Elysée[2]. » J'ai cité ce passage textuellement pour montrer avec quelle légèreté les littérateurs saisissent quelquefois et développent inconsidérément de vaines hypothèses dépourvues de toute base et de toute raison.

La philosophie française fit bonne justice de toutes ces rêveries, et l'habitude d'une logique rigoureuse appliquée à la critique des produits de l'esprit humain écarta pour jamais tout ce qui ne se montrait pas d'abord conforme au bon sens et à la nature des choses ; dans l'examen de ces sortes de questions, l'on permit seulement l'emploi des déductions tirées de faits ou prouvés ou probables ; à défaut de mieux, c'était le seul moyen de porter quelque lumière dans les annales de l'humanité. C'est aussi ce que l'on a tâché de faire pour l'exposition de la musique des Israélites, en s'attachant constamment à ne jamais donner

[1] Voy. art. II, p. 211.
[2] GRESSET. *Discours sur l'harmonie,* première partie, p. 5.

comme prouvé ce qui était en discussion, à ne présenter que des suppositions acceptables, et surtout à ne les tirer que du sein même de la chose, comme disent les rhéteurs [1], c'est-à-dire ici des habitudes musicales qui ont pu être communes aux différents peuples.

Quoique la véritable histoire des Israélites commence seulement au patriarche Abraham, la Bible fournit, antérieurement à cette époque, quelques renseignements utiles à recueillir. Ne trouvant ensuite aucun fait musical jusqu'au cantique de Moïse, à l'exécution duquel concourut sa sœur Marie, j'en ai tiré une preuve nouvelle que toutes les connaissances musicales des Hébreux à cette époque avaient dû être empruntées aux Égyptiens ; or, l'état de servitude dans lequel vécurent les descendants de Jacob pendant leur séjour en ce pays donne à croire que la musique ne fut cultivée que par un bien petit nombre d'entre eux ; le séjour dans le désert ne dut pas la faire prospérer, et l'époque des Juges ne lui fut pas non plus favorable en raison des guerres nombreuses et des revers qu'éprouvèrent souvent les nouveaux habitants de la Palestine. Toutefois, l'on peut croire qu'à cette époque la musique acquit un caractère particulier, le principe égyptien s'amalgamant avec celui des pays au milieu desquels la Palestine était enclavée, et se fortifiant dans le génie même des Israélites, chez qui les prophètes, toujours poëtes et musiciens, jouissaient d'une si haute considération et avaient une si grande influence dans le gouvernement de l'état et les destinées du pays. Elle atteignit son plus haut point de perfection sous le règne de David. Le goût de ce prince pour la musique et la poésie dut répandre singulièrement

[1] « Ex visceribus rei. »

la culture de l'art qui continua de prospérer pendant le long et pacifique règne de Salomon. A partir de Roboam, ce n'est plus qu'une époque de décadence pour les arts comme pour la puissance politique ; partagé en deux royaumes, le pays est sans cesse tourmenté par des divisions intestines et des guerres étrangères qui aboutissent à la destruction de Jérusalem et à la captivité de Babylone. Pendant leur séjour en Syrie, les Israélites virent s'altérer sensiblement les antiques traditions musicales, puisqu'ils perdirent même l'usage de leur langue maternelle, ou du moins ne la parlèrent plus avec la même pureté [1]. Lorsqu'ils furent reconstitués en corps de nation et qu'il leur fut permis de reconstruire le temple, leurs mœurs et leurs chants avaient subi des modifications notables qui s'aggravèrent encore lorsque les Romains, les ayant subjugués, leur envoyèrent des gouverneurs et laissèrent des garnisons dans leurs villes.

Quoi qu'il en soit des changements que put subir la musique et des causes qui les produisirent, il est indubitable que, là comme en tout ce qui concerne les descendants d'Abraham, le principe égyptien domina constamment ; sa physionomie fut toujours tellement apparente que, dans l'usage habituel, on confondait les mœurs, et plus particulièrement les cérémonies religieuses des Juifs, avec celles de l'Égypte [2]. Cette opinion, depuis longtemps évidente aux yeux des hommes raisonnables et particulièrement de ceux qui avaient fait une étude spéciale de la matière [3], n'est plus mise en doute aujourd'hui.

[1] Voy. BOULANGER. Art. *Hébraïque (langue et littérature)*, dans la grande *Encyclopédie*.

[2] SUÉTONE. *Tibère*, ch. 36. — TACITE. *Annales*, l. II, ch. 85.

[3] KIRCHER. *Polygraphia*, ch. II. « Tantam habent ad ritus, sacrificia, ce-

D'après cela, il est évident que la plus grande partie de ce que nous savons relativement à la musique des Égyptiens peut également s'appliquer à celle des Israélites. A l'égard des instruments, je ne crois pas qu'il puisse y avoir la moindre incertitude, et, quelle que soit l'application à faire des noms de kinnor, huggad, nebel, etc., ces instruments seront toujours au nombre de ceux que nous rencontrons sur les monuments de l'antique Égypte ; sous aucun point de vue il n'est vraisemblable que les Israélites aient fait à cet égard la moindre innovation importante.

Nous devons penser de même à l'égard du système musical ; mais ne sachant en quoi consistait celui de l'Égypte, il faut aussi, puisque nous ne possédons aucun monument des chants de la Judée, nous résoudre à ignorer ce qu'il était en ce pays. Une telle absence de pièces musicales excite le désespoir du père Mersenne ; il se récrie d'admiration au sujet de cette musique si déplorablement perdue ; il voudrait en retrouver seulement un apotome [1] : Qu'aurait-on besoin, dit-il, de s'adresser aux anciens Grecs ? Chez les Hébreux, à la seule apparition d'un musicien, l'on obtenait de Dieu le don de prophétie ; au son de la cithare et du psaltérion s'opéraient les plus étonnants prodiges, ainsi qu'on le vit quand Élisée [2] fit descendre les eaux du ciel sur les peuples tourmentés par la soif [3]. On se rappelle que, dans l'Inde, la musique avait autrefois

remonias, sacrasque disciplinas Ægyptiorum affinitatem ut vel Ægyptios hebraïzantes, vel Hebræos ægyptiantes fuisse dicas. »

[1] C'est-à-dire un *comma*, ou $\frac{1}{9}$ de ton.

[2] *I Rois*, ch. IX, v. 3, et ch. X, v. 4.

[3] MERSENNE. *Quæstiones celeberrimæ in Genesim*. Quæst. VI, au commencement. « Veterem illam Israelitarum musicam admiror, cujus vel apotome utinam inveniremus. Profecto non esset quod ullus Græcos consuleret cum ad unius psaltis præsentiam prophetiæ donum a Deo susciperetur et ad

un pouvoir non moins étonnant[1]. Sans attribuer à la musique des vertus aussi extraordinaires, nous devons penser que celle des Hébreux n'était pas sans mérite, non pas parce que la reine de Saba demeura frappée de stupeur à la vue de la sagesse de Salomon et des nombreux holocaustes offerts dans le temple[2], ce qui, malgré le dire de Martini[3], ne prouve rien quant à la musique, non point encore parce que cette croyance est conforme à la foi, comme le veut Calmet[4], car la foi n'a rien à faire en tout ceci; mais d'abord parce que les Israélites avaient emprunté leur musique aux peuples alors les plus avancés dans la voie de la civilisation et dans la culture des beaux-arts, et ensuite parce qu'il semble difficile, malgré l'opinion de Forkel[5], que les peuples qui ont possédé de si sublimes poésies n'aient point eu de chants dignes de s'y adapter. Enfin, la musique étant le seul des arts libéraux cultivé par les Israélites, il est naturel de penser que toute la force de leur esprit se portant sur ce seul objet, leurs progrès durent être remarquables. Cependant, il ne faut point outrer, comme on l'a fait, une telle supposition[6]; il s'en faut que l'ignorance d'une chose suppose immédiatement l'aptitude à une autre, et nous voyons, au contraire, dans tous les temps et dans tous les pays, les arts fleurir tous ensemble et contribuer mutuellement au plaisir et à l'amélioration

citharæ vel psalterii sonum stupenda contingerint ut patet ex Eliseo qui.... ut siti laborantibus aquam tribueret. »

[1] Voy. l. II, t. I, p. 569.

[2] *I Rois*, ch. IV, v. 15.

[3] MARTINI. *Storia della musica. Dissertazione terza*, t. I, p. 336.

[4] CALMET. *Sur le psaume CXXXVI*, v. 3.

[5] FORKEL. *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. I, p. 161.

[6] Voy. Saverio MATTEI. *I libri poetici della Bibbia. Dissertazione della poesia degli Ebrei e de Greci,* dans le t. I.

de l'espèce humaine ; c'est donc seulement à de certains égards, et avec beaucoup de restrictions, que l'absence d'artistes s'exerçant dans les arts du dessin peut supposer la supériorité de ceux qui cultivent la musique.

Il ne faut pas surtout s'extasier mal à propos sur ce qui n'en vaut pas la peine ; on ne doit point parler du grand nombre des instruments [1], quand la plupart sont de même famille et n'ont point de différences tranchantes dans leurs effets ; il n'y a pas lieu de dire que les Hébreux avaient l'avantage sur nous à cet égard, en ce que l'accompagnement instrumental ne faisait que soutenir la voix sans la couvrir [2], d'abord parce que nous n'en savons rien, et ensuite parce que si nos orchestres couvrent les voix, cela prouve uniquement que la musique est mal faite ou que les accompagnateurs jouent trop fort. On s'est avisé aussi de voir dans la présence momentanée à Jérusalem des lévites-musiciens appelés à tour de rôle au service du temple, une circonstance capable d'exciter leur émulation à l'égal des jeux de la Grèce [3] ; à mon avis, il s'en faut beaucoup que les choses puissent ici se comparer ; d'abord, le roulement du service ne se pratiqua régulièrement que pendant fort peu de temps, c'est-à-dire pendant les règnes de David et de Salomon ; ensuite il est à croire que les lévites vraiment habiles se fixaient dans la capitale où ils trouvaient beaucoup plus de ressources pour l'exercice de leur talent. L'apparition momentanée de leurs confrères était certainement peu remarquée, et, dans tous les cas, rien ne ressemblait moins que le service quotidien du temple

[1] Calmet. *Sur les instruments des Hébreux*, p. 758.
[2] Calmet. Là même.
[3] Calmet. *Sur les instruments des Hébreux*, p. 764.

aux jeux et concours quinquennaux de la Grèce pratiqués avec une extrême solennité, et se représentant seulement à certaines époques assez éloignées.

On a vu que l'instruction musicale des lévites ne pouvait être qu'une sorte de routine [1]; or, ce point admis, est-il possible de croire que des chants et des formules instrumentales transmis oralement aient pu se conserver purs et intacts au milieu des bouleversements qui tourmentèrent le royaume de Juda depuis l'avénement de Roboam jusqu'à la captivité? Comment les traditions musicales se seraient-elles maintenues sans mélange au milieu de ces déchirements continuels et des variations perpétuelles de la religion du souverain persécutant ceux de ses sujets qui restaient fidèles au dieu de leurs ancêtres? Les prêtres, d'ailleurs, lorsque toute la population courait aux autels de Baal, se trouvaient sans ressources; et si quelques-uns bravèrent les supplices et la mort plutôt que d'abjurer leur religion, plus d'une fois aussi « les principaux d'entre eux amoncelèrent les infidélités, selon les abominations des peuples, et profanèrent indignement la maison de Iéhovah [2]. »

Comment, avec de telles secousses, les traditions musicales de David auraient-elles pu se conserver exemptes de toute modification, de tout alliage, même en les supposant de la plus grande simplicité?

Il eût été plus difficile encore de ne les pas perdre, si la musique eût offert une certaine complication, si elle eût été, par exemple, comme le veut Mattei, *la même* que la nôtre, si elle eût possédé toutes les finesses de composition et d'exécution qui nous sont connues, sauf de

[1] Voy. plus haut, art. IV, p. 337.
[2] *II Chroniques*, ch. XXXVII, v. 14.

petites différences peu importantes, tenant au goût des peuples et à la nature de la poésie [1].

De telles propositions ne peuvent que faire sourire, mais on a droit de s'égayer bien davantage en voyant le même écrivain soutenir que les anciens Hébreux ont, comme nous, connu et mis en pratique l'harmonie et le contre-point [2]. Avant lui, plusieurs autres, et particulièrement le père Ménestrier, avaient soutenu la même thèse. Celui-ci s'émerveillait que l'on ait jamais pu penser le contraire [3]; Rabbi Abraham s'en était tenu à supposer l'usage dans le temple d'une espèce de faux-bourdon [4], Ménestrier déclare que ce n'est pas là ce qu'il entend : *Il ne faut pas*, dit-il, *une grande science pour faire des bourdons;* c'est bien le véritable contre-point qu'il veut désigner. Mattei partage cette opinion : ni Burette, ni le père Martini, dit-il, n'ont pu lui persuader que les anciens Hébreux n'aient pas eu connaissance du contre-point. Il faut convenir que, pour prouver que le chant à l'unisson était seul en usage chez les Israélites, Martini s'était appuyé d'une preuve assez singulièrement choisie; il la trouvait dans la comparaison faite par plusieurs docteurs et pères de l'Église, qui, pour exprimer l'unité de croyance des fidèles et l'union de tout le corps religieux, en font le rapprochement avec la psalmodie [5]. On a

[1] Saverio MATTEI. *I libri poetici della Bibbia,* t. II, *Dissertazione della salmodia degli Ebrei,* p. 169. « ... Nostro sistema, cioè, che la musica degli Ebrei fosse stata la stessa che la nostra, et che avessero tutte queste finezze nel comporre e nell' eseguire, che abbiamo noi, tranne piccole variazioni circa le cose meno sostanziali secondo il vario gusto de' popoli e della poesia. »

[2] MATTEI. *I libri poetici,* t. II, p. 176.

[3] MÉNESTRIER. *Des représentations en musique,* p. 11.

[4] R. ABRAHAM. *Schilte hagghiborim,* dans UGOLINI, col. 6. — Voy. plus haut, p. 359.

[5] MARTINI. *Storia della musica.* Dissertazione terza. *Del canto e degli strumenti musicali degli Ebrei nel tempio,* t. I, p. 335.

répondu que cette concorde pouvait tout aussi bien indiquer le contre-point; et, pour battre le père Martini avec ses propres armes, Mattei cite Origène, qui, commentant le titre du psaume des *Pressoirs* [1], où, du reste, comme on l'a vu [2], il n'est question de rien de pareil, observe que l'on fait un seul vin avec le mélange de raisins d'espèces diverses. Une telle mixtion de grains noirs ou blancs, aigres ou doux, gros ou petits, etc., dit bravement le traducteur italien des livres poétiques de la Bible, ne saurait marquer l'unisson grégorien, mais bien plutôt le contre-point, qui, au moyen de toutes les parties qui le composent, forme un tout unique et régulier [3].

C'est assez s'arrêter sur cette discussion; si tout homme instruit et de bon sens, ayant étudié attentivement et sans prévention la musique des anciens Grecs, n'hésite pas un instant à leur refuser toute connaissance de ce qui mérite réellement le nom d'harmonie pris dans le sens moderne, comment pourrait-il se comporter différemment à l'égard des Hébreux, si inférieurs, à tous égards, aux habitants de la Grèce? Au reste, une particularité digne d'être remarquée, c'est que, de tous ceux qui ont si obstinément et si gratuitement supposé à l'antiquité la connaissance du contre-point, pas un n'eût été capable d'en écrire correctement une ligne.

Tout ce que les Hébreux ont pu connaître d'harmonie se borne aux plus simples éléments, c'est-à-dire au chant accompagné par les instruments à percussion ou par les instruments à cordes et à vent jouant à l'unis-

[1] *Psaume VIII.*
[2] Voy. plus haut, art. II, p. 274.
[3] MATTEI, *Della salmodia degli Ebrei,* p. 176.

son et faisant tout au plus un accompagnement en double cordes tel que celui des Chinois[1], ou un frôlement de toutes les cordes, comme les Indiens[2], ou enfin prolongeant en pédale une note unique, usage que l'on peut regarder comme universel.

Cette ignorance de l'harmonie, commune d'ailleurs à toute l'antiquité, ne doit cependant pas donner une idée trop défavorable de la musique. Il faut songer que les combinaisons harmoniques sont une création toute moderne que l'Europe entière n'a pas encore adoptée. Avant le douzième siècle, on composait de la musique qui pouvait être excellente dans son genre, comme on le verra plus tard. Telle a pu être celle des Israélites, qui l'employèrent principalement dans son plus noble objet, celui de célébrer les bienfaits de la Divinité, et durent ainsi la posséder dans sa pureté primitive. On a même observé que le mot *musique* pourrait bien être dérivé du mot hébreu *mosar*[3], qui signifie *art* ou *science;* cette étymologie serait plus raisonnable que celle de *moys*, eau[4], car longtemps le mot musique a représenté l'idée de la réunion des connaissances humaines. Du mot *mosar* on aurait fait ensuite, chez les Grecs, *môsa,* puis *mousa,* d'où les *Muses,* mères et déesses de la *musique,* dont la dénomination, désignant réellement les arts et les sciences, aurait été une allégorie ou un *nom en l'air,* comme dit familièrement dom Caffiaux[5].

[1] Voy. l. I, ch. IX, t. I, p. 268.

[2] Voy. l. II, ch. IV, § 4, t. I, p. 482.

[3] Gérard Jean Vossius. *De quatuor artibus populorum*, p. 52. Amsterdam, 1650.

[4] Voy. sect. I, art. II, p. 16 de ce volume.

[5] Caffiaux. *Dissertation sur l'excellence et les avantages de la musique*, § IX. Ms.

Est-il demeuré quelque chose de l'antique chant des Hébreux dans celui dont leurs descendants font usage? Quant au principe sur lequel repose ce dernier, à mon avis il remonte à une haute antiquité, et la monotonie qui semble en être le résultat immédiat, loin d'infirmer mon opinion, vient plutôt à son appui. Il existe d'ailleurs des moyens de dissimuler cette uniformité. Personne n'a remarqué, jusqu'à présent, que le système accentuaire ressemble à beaucoup d'égards au récitatif de la musique moderne, qui, sauf la modulation dont les Israélites ne connaissent pas l'emploi, offre en somme un fort petit nombre de formules qui reviennent continuellement. D'un autre côté, on a déjà observé que ce système convenait éminemment à une époque où la musique pouvait, à juste titre, être considérée comme une inspiration du ciel.

Au reste, il paraît impossible de supposer que les formules accentuaires aient été l'unique chant, la seule musique des Israélites : ce qui semble surtout constituer leur importance musicale, c'est la nature poétique des plus antiques monuments de leur histoire et de leur littérature. Non-seulement l'aspect général de l'une et de l'autre est empreint au plus haut degré d'une véritable poésie, mais nous voyons souvent se produire, dans certains passages, des restes évidents d'antiques chansons nationales; telles sont, par exemple, les paroles de Lamech à ses femmes[1], la bénédiction de Noé[2], les dernières paroles de Jacob[3], etc. Ces passages et plusieurs autres appartenaient sans doute à des légendes chantées habituellement dans le pays.

[1] *Genèse*, ch. IV, v. 23.
[2] *Genèse*, ch. IX, v. 25 et suiv.
[3] *Genèse*, ch. XLIX.

D'ailleurs, l'établissement des descendants d'Abraham en corps de nation ayant constitué immédiatement la théocratie, jamais, chez aucun peuple, la religion ne pénétra plus avant dans les mœurs. Ce sentiment se manifeste partout et à chaque instant dans leurs livres comme dans leur histoire. A l'exception du *Cantique des cantiques*, tous les écrits de l'antique Judée qui nous sont parvenus sont religieux ; l'histoire elle-même est presque continuellement rapportée au culte. Toujours, à partir de Moïse, des actions de grâces à l'Éternel accompagnées de musique ; le plus grand des rois du pays est aussi le plus grand poëte et le plus grand musicien ; c'est lui qui établit les règlements de la musique sacrée. Il se place lui-même au milieu des prophètes musiciens ; comme eux il chante, il prophétise, il est inspiré[1]. Dans les guerres, la musique anime le courage, soutient l'ardeur des troupes ; dans la paix, elle est, avec les festins qu'elle égaie et embellit, le seul amusement de toutes les classes[2], celui dont le seul souvenir, quand il en est privé, fait tomber le peuple dans la consternation[3]. Comment ne chérirait-il pas la musique? il sait que l'esprit saint n'habite qu'au milieu de la joie[4] ! Dans les habitudes musicales des Hébreux était restée une forte empreinte des idées de l'Égypte, comme le prouve le soin d'en avoir fait pour les prêtres et lévites une sorte de privilége. C'est donc à tort que l'on a prétendu[5] que *tous* les Israélites étaient

[1] *I Chroniques*, ch. XVI, v. 27. — Voy. plus haut, p. 262.
[2] Fleury. *Mœurs des Israélites*, § XIX, p. 79.
[3] *Thrènes*, ch. V, v. 14.
[4] R. Lévi, sur le ch. X, v. 13 des *Proverbes*, cité par D. Caffiaux. Dissertation première *sur l'excellence et les avantages de la musique*. Manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris.
[5] Fleury. *Mœurs des Israélites*, § XV, p. 71.

musiciens. Il est, au contraire, fort probable que, hors de la tribu de Lévi, on ne rencontrait qu'un fort petit nombre d'exécutants, la plupart simples amateurs, et dont aucun ne s'aventurait à composer; ce talent, comme celui d'écrire, n'appartenait qu'aux prêtres et aux prophètes, car sitôt que l'inspiration vraie ou supposée de ceux-ci était reconnue, leur place se trouvait immédiatement marquée au-dessus du vulgaire qu'ils dominaient de toute la hauteur du génie. C'était alors une de leurs plus belles et plus nobles fonctions, d'écrire et de mettre en musique ces admirables compositions qui n'ont obtenu que la moitié de l'immortalité qui leur était due, si le chant y marchait l'égal de la poésie; car celle-ci était grande, magnifique, sublime. En vain, nous dira-t-on [1] que, dans les langues orientales, l'on peut débiter pendant une demi-journée des figures hyperboliques, qui, ajoute-t-on, constituent tout le fond de la poésie particulière à ces langues: l'admiration universelle sera la seule réfutation d'un pareil argument. Sans doute, tout homme de goût [2] ne saurait approuver certains détails où l'accumulation de métaphores souvent assez mal choisies choque toute convenance, où la pensée manque d'exactitude et l'expression de justesse; mais aussi, quiconque aura le sentiment de la vraie poésie la reconnaîtra dans celle des Hébreux, non peut-être sous ses formes les plus parfaites, mais dans son aspect le plus grandiose, avec toutes les qualités de l'exaltation, de l'inspiration, de l'enthousiasme.

Il serait facile de citer, à l'appui de ces propositions, les passages admirables de nos grands poëtes, qui se

[1] Voyez divers ouvrages de VOLTAIRE.

[2] Voy. Louis RACINE. *Réflexions sur la poésie*, ch. III, § 2.

sont inspirés, eux aussi, dans ces livres, SAINTS à tant de titres ; mais on ne cite pas ce que tout le monde sait par cœur. On aurait pu également prendre quelques noms dans la foule de musiciens qui ont tiré des paroles de la Bible leurs pensées mélodiques les plus heureuses et les plus spontanées, leurs conceptions harmoniques les plus hardies et les plus profondes, leurs plus fortes couleurs, leurs formes les plus grandioses ; mais le temps viendra de contempler ces compositeurs dans tout l'éclat de leur gloire, et de rendre à leur génie les hommages mérités. Il suffit de dire que, semblable au buisson ardent qui brûlait sans se consumer, la Bible offre encore aujourd'hui un riche et fécond répertoire, dont l'inspiration semble devenir communicative.

D'où naissait cette inspiration si éloquente, si spontanée, ce besoin d'épanchement dans le sein du Très-Haut ? D'où, sinon de la prédominance du sentiment religieux, qui, chez les vrais Israélites, l'emportait sur tous les autres. L'habitude d'élever sans cesse leur pensée vers l'Éternel détachait l'artiste et le poëte des choses d'ici-bas ; leur âme purifiée se déprenait des habitudes terrestres, elle s'élançait ardente vers le souverain des êtres et des mondes, et, en célébrant ses perfections infinies, elle semblait se réunir de nouveau à l'essence divine dont elle était originairement émanée.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS LE DEUXIÈME VOLUME DE L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

FIN DU TOME SECOND.